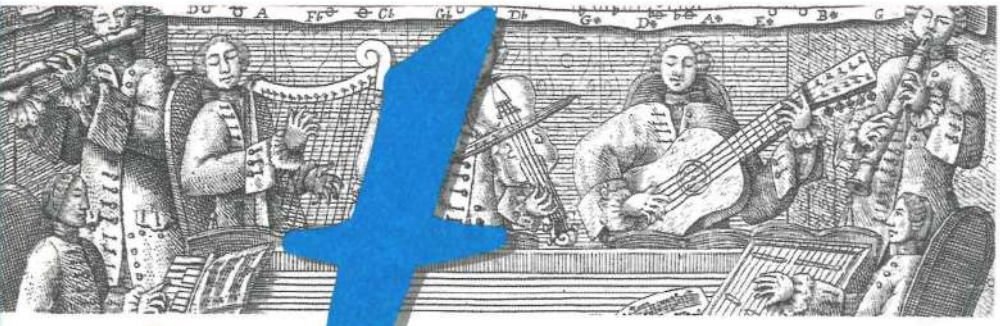


sistema musica

Torino 1999 2000 /5

Sped. in A.P.
art. 2 comma 20/c legge 662/96
filiale di Torino
anno II, n. 1/2000 - gennaio 2000
stagione 1999-2000, n. 5
Sistema Musica
via San Francesco da Paola, 3 - Torino

gli appuntamenti di gennaio

Jeffrey Tate di fronte alla **"Creazione"**

"L'altro suono", quarta edizione della stagione di musica antica

Un **viaggio** a puntate nel mondo dell'orchestra

sistemamusica

Direttore responsabile
Alberto Papuzzi

Redazione
Cecilia Fonsatti
(coordinamento)

Filippo Fonsatti
Savina Neirotti

Progetto grafico e impaginazione
Sunshine Boulevard
Francesco Panico
Lina Brocco

Sede
Unione Musicale
piazza Castello, 29
10123 Torino
tel. 011 54.45.23
011 517.51.88
fax 011 53.35.44
e-mail: um@inrete.it

Proprietà editoriale
Sistema Musica
Presidente: Ugo Perone
via S. Francesco da Paola, 3
10123 Torino

Stampa
PozzoGrosMonti SpA
via Cernaia, 59
10024 Moncalieri - Torino

Registrazione del
Tribunale di Torino
n. 5293 del 28/7/1999

anno II n. 1
gennaio 2000

Copertina:
in primo piano
Jeffrey Tate,
in alto, da sinistra,
locandina della rassegna
di musica antica
L'altro suono,
bozzetti di Pedro Moreno
per i costumi dei
Diavoli di Loudun.

editoriale

Se ripenso all'esperienza di direttore d'orchestra e, più in generale, alla mia lunga vita di musicista, il ricordo va a un piccolo paese in cui la mia famiglia era rifugiata sul finire della Prima Guerra Mondiale. Ero un bambino (sono nato nel 1914). Lì, un giorno, notai un musicante con in mano uno strumento: fu quella la prima volta che vidi un violino. A guerra finita ci trasferimmo a Bolzano, e fu allora che in occasione del Natale i miei genitori mi regalarono un piccolo violino 3/4. Una suora dell'asilo mi mostrò i primi rudimenti musicali; studiai in seguito con un maestro tedesco e poi con un violinista boemo del liceo musicale del Musikverein. Ma fu determinante per il mio futuro l'incontro con il grande Remy Principe: divenuto suo allievo, mi trasferii a Roma dove proseguii privatamente gli studi con lui e dove iniziai lo studio della composizione in Conservatorio. Il passaggio dal violino alla viola mi diede la prima grande emozione di musicista quando vinsi il concorso per viola di fila presso l'Orchestra dell'Augusteo, dove ebbi la fortuna di lavorare con i direttori più grandi del mondo: il prezioso bagaglio di questa esperienza l'ho portato con me per tutta la vita. Nel frattempo continuavo zelante i miei studi: certe volte mi domando come facessi a provare per cinque ore in orchestra, poi a esercitarmi col quartetto, e ancora a studiare composizione, pianoforte complementare... eppure ci riuscivo!

Il giorno in cui venne abbattuto l'Augusteo per ordine di Mussolini (che pensava di trovarvi sotto la tomba di Augusto) fu un altro momento rimasto impresso nella mia memoria. Ricordo ancora perfettamente l'Orchestra riunita ancora una volta, l'ultima, su quel palcoscenico, le note dell'inno nazionale, l'esitazione a lasciare la sala nonostante l'ordine di farlo, e poi il doloroso spettacolo dei colpi di piccone che distruggevano uno dei teatri più belli del mondo.

In concomitanza col diploma di composizione ebbe inizio la Seconda Guerra Mondiale. Subito prima di partire per il fronte con i miei fratelli (eravamo tutti e tre granatieri), vinsi un concorso per dirigere l'Orchestra di Santa Cecilia. Tornati dal fronte a Roma, il giorno del concerto si avvicinava. Le circostanze belliche mi costrinsero però a rimanere nascosto per alcuni mesi e nonostante continuassi a studiare, con mia grande delusione, il concerto saltò. Rividi il cielo stellato di Roma la notte in cui arrivarono gli alleati e liberarono la capitale; il destino volle che pochi giorni dopo, quando ancora al Nord si combatteva, io ero sul podio a dirigere il mio primo concerto.

Nella mia vita ho avuto la fortuna di studiare con dei maestri eccezionali, e anche quando suonavo in orchestra ho lavorato con grandi direttori. Ebbene, non ce n'è uno che abbia il gesto uguale all'altro, perché è una cosa assolutamente naturale, un talento che si possiede, non si può imparare. Guai a pensare di dirigere mentre si lavora: prima si studia la partitura, ma poi, davanti all'orchestra, il gesto deve nascere spontaneamente, senza bisogno di pensarci.

Penso che l'orchestra sia oggi al culmine della sua evoluzione: dopo secoli di trasformazioni ha raggiunto un livello tecnico straordinario, un equilibrio ottimo tra famiglie strumentali e una struttura ben definita. Una volta risolte le questioni pratiche, immerso nell'acustica perfetta delle moderne sale da concerto, al direttore non resta altro da fare che trasmettere lo spirito della musica. L'aspetto più straordinario del suo ruolo è la consapevolezza di essere l'unico musicista in grado di produrre un suono senza alcun contatto fisico: a seconda di come il gesto si libra nell'aria, così nasce la musica.

Carlo Maria Giulini

sommario

agenda

4 Calendario dicembre 1999

argomenti

9 Anatomia di un'orchestra
a cura di Filippo Fonsatti e Savina Neirotti

14 Ma tu, stasera, lo smoking lo metti?
Intervento di Sandro Cappelletto

15 Un compositore apocalittico
La musica e le scelte linguistiche di Krzysztof Penderecki
di Enrico Girardi

unione musicale

16 Il fascino discreto della Francia
Ravel e Poulenc sfidano Fauré
di Nicola Campogrande

17 Meglio soli o accompagnati?
Intervista a Marco Rizzi

18 Rousset, tra podio e tastiera, inaugura "L'altro suono"
di Giorgio Tabacco

orchestra sinfonica nazionale della rai

19 «Aimez-vous Brahms?»
Due sinfonie e due concerti con Inbal sul podio
di Filippo Fonsatti

20 Dalla scienza alla musica, passando per Torino
Intervista a Jeffrey Tate che dirige *La creazione*
di Filippo Fonsatti

21 Haydn, Dio e un oratorio tra due lingue
di Nicola Campogrande

22 Un invito a unirsi
Le attività e gli obiettivi di un'associazione di amici

associazione lingotto musica

23 Non solo valzer
Finezze e garbati umorismi per voci e pianoforti
di Elisabetta Fava

24 "Giovani per i giovani", seconda edizione
Incontro con Francesca Camerana

teatro regio torino

25 Esorcismi e scetticismi nei "Diavoli di Loudun"
di Filippo Fonsatti

26 «Ho colto una volontà di rompere regole formali»
Intervista a Yoram David
di Savina Neirotti

27 Persi tra lussuria, politica e morale
I personaggi dell'opera
di Piero Ferrero

27 Un nuovo allestimento firmato dal regista Plaza

28 Libro, film, dramma
La cornice di un'inchiesta storica e filosofica
di Savina Neirotti

29 Violino e violoncello
Amici per la pelle

città di torino

30 La musica della storia
Un'iniziativa del Museo Nazionale del Risorgimento Italiano

30 Lettere al giornale

appuntamenti

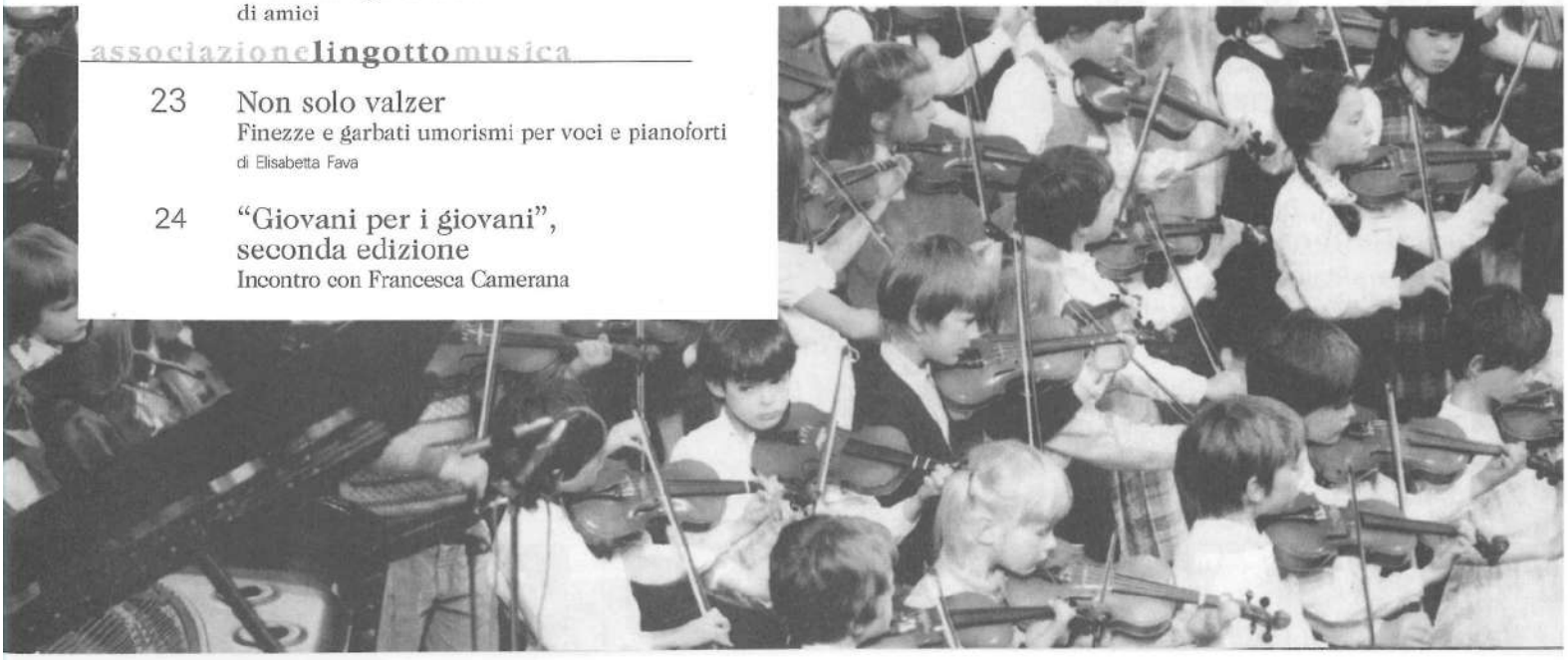
30 Conservatorio "G.Verdi", Piccolo Regio Puccini, Orchestra Filarmonica di Torino, Centro Jazz e altro

tema e variazioni

32 Il bello di sapere
di Paola Giunti

da non perdere

32 Chopin. Esprit des plaines



6 giovedì

Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI
turno rosso

Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI
Eliahu Inbal *direttore*
Salvatore Accardo *violino*

Brahms
Concerto in re maggiore per violino e orchestra op. 77
Sinfonia n. 4 in mi minore op. 98

Auditorium G. Agnelli - Lingotto, via Nizza 280
ore 20.30

biglietti numerati, in vendita presso il Palazzo della Radio, lire 60.000
posti non numerati e ridotti giovani, in vendita solo la sera del concerto dalle ore 19.30, lire 30.000 e 18.000

7 venerdì

Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI
turno blu

Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI
Eliahu Inbal *direttore*
Salvatore Accardo *violino*

REPLICA

Auditorium G. Agnelli - Lingotto, via Nizza 280
ore 21

biglietti numerati, in vendita presso il Palazzo della Radio, lire 60.000
posti non numerati e ridotti giovani, in vendita solo la sera del concerto dalle ore 20, lire 30.000 e 18.000

8 sabato

Teatro Regio Torino
Stagione di Concerti 1999-2000

Orchestra del Teatro Regio
Aldo Ceccato *direttore*
Francesco Manara *violino*
Massimo Polidori *violoncello*

Brahms
Concerto in la minore per violino, violoncello e orchestra op. 102
Sinfonia n. 1 in do minore op. 68

Teatro Regio, piazza Castello 215
ore 20.30

biglietti numerati interi, ridotti e giovani, in vendita (anche un'ora prima del concerto), lire 30.000, 24.000 e 21.000

biglietterie

Unione Musicale
piazza Castello, 29
10123 Torino
tel. 011 54.45.23 - 517.51.88
fax 011 53.35.44
e-mail: um@inrete.it
orario: 9.30-18
dal lunedì al venerdì.
Gli uffici dell'Unione Musicale rimarranno chiusi da giovedì 6 a domenica 9 gennaio.

Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI
Palazzo della Radio
via Verdi, 31
10124 Torino
tel. 011 810.49.61/46.53
orario: 14-18
dal lunedì al venerdì.

Associazione Lingotto Musica
Lingotto - via Nizza, 280/41
10126 Torino
tel. 011 66.40.458/452
orario: 14.30-19
da giovedì 13 a sabato 15 gennaio.

Teatro Regio Torino
piazza Castello, 215
10124 Torino
tel. 011 88.15.241/242
fax 011 88.15.214
orario: da martedì a venerdì 10.30-18; sabato 10.30-16; un'ora prima degli spettacoli.
Servizio Attività Promozionali e Settore Scuola
tel. 011 88.15.246/238/209

10 lunedì

Unione Musicale
serie L'altro suono

Christophe Rousset *clavicembalo*

Bach
Partita in si minore BWV 831
Partita n. 4 in re maggiore BWV 828

Conservatorio G. Verdi, piazza Bodoni
ore 21

biglietti numerati, in vendita presso la sede dell'Unione Musicale da martedì 4 gennaio, lire 30.000
ingressi, in vendita solo la sera del concerto dalle ore 20.30, lire 20.000

12 mercoledì

Unione Musicale
serie gialla

Quartetto Skampa
Pavel Fischer
Jana Lukasova
Radim Sedmidubsky
Peter Jarusek

Marco Rizzi *violino*
Aleksandar Madzar *pianoforte*

Prokof'ev
Sonata n. 1 in fa minore per violino e pianoforte op. 80
Quartetto in fa maggiore op. 92

Chausson
Concerto in re maggiore per violino, pianoforte e quartetto d'archi op. 21

Conservatorio G. Verdi, piazza Bodoni
ore 21

biglietti numerati, in vendita presso la sede dell'Unione Musicale da lunedì 10 gennaio, lire 35.000
eventuali ingressi, in vendita solo la sera del concerto dalle ore 20.30, lire 25.000

13 giovedì

Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI
turno rosso

Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI
Eliahu Inbal *direttore*
Pietro De Maria *pianoforte*

Brahms
Sinfonia n. 3 in fa maggiore op. 90
Concerto n. 2 in si bemolle maggiore per pianoforte e orchestra op. 83

Auditorium G. Agnelli - Lingotto, via Nizza 280
ore 20.30

biglietti numerati, in vendita presso il Palazzo della Radio, lire 60.000
posti non numerati e ridotti giovani, in vendita solo la sera del concerto dalle ore 19.30, lire 30.000 e 18.000

14 venerdì

Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI
turno blu

Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI
Eliahu Inbal *direttore*
Pietro De Maria *pianoforte*

REPLICA

Auditorium G. Agnelli - Lingotto, via Nizza 280
ore 21

biglietti numerati, in vendita presso il Palazzo della Radio, lire 60.000
posti non numerati e ridotti giovani, in vendita solo la sera del concerto dalle ore 20, lire 30.000 e 18.000

15 sabato

Associazione Lingotto Musica
I Concerti del Lingotto

Juliane Banse *soprano*
Ingeborg Danz *contralto*
Christoph Prégardien *tenore*
Olaf Bär *basso*
Michael Gees *pianoforte*
Wolfram Rieger *pianoforte*

Brahms
Liebeslieder, Walzer per 4 voci e pianoforte a 4 mani op. 52

Jenner
Sette quartetti per voci e pianoforte a 4 mani

Rossini
Da *Péchés de vieillesse*, vol. I, *Album italiano:*
La passeggiata
I gondolieri

Brahms
Neue Liebeslieder, Walzer per 4 voci e pianoforte a 4 mani op. 65

Auditorium G. Agnelli - Lingotto, via Nizza 280
ore 20.30

biglietti numerati, in vendita da giovedì 13 a sabato 15 gennaio, da lire 40.000 a lire 90.000
biglietti non numerati, riservati a giovani fino ai 25 anni, in vendita un'ora prima del concerto, lire 20.000

19 mercoledì

Unione Musicale
serie verde

Paul Meyer *clarinetto*
Kolja Blacher *violino*
Jean-Guihen Queyras *violoncello*
Eric Le Sage *pianoforte*

Ravel
Sonata per violino e violoncello

Poulenc
Sonata per clarinetto e pianoforte
Sonata per violino e pianoforte
Sonata per violoncello e pianoforte

Fauré
Trio in re minore per clarinetto, violoncello e pianoforte op. 120

Conservatorio G. Verdi, piazza Bodoni
ore 21

biglietti numerati, in vendita presso la sede dell'Unione Musicale da giovedì 13 gennaio, lire 35.000
eventuali ingressi, in vendita solo la sera del concerto dalle ore 20.30, lire 25.000

20 giovedì

Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI
turno rosso

Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI
Jeffrey Tate *direttore*

Haydn
Sinfonia in do maggiore Hob. I n. 97

R. Strauss
Eine Alpensinfonie op. 64

Auditorium G. Agnelli - Lingotto, via Nizza 280
ore 20.30

biglietti numerati, in vendita presso il Palazzo della Radio, lire 60.000
posti non numerati e ridotti giovani, in vendita solo la sera del concerto dalle ore 19.30, lire 30.000 e 18.000

Teatro Regio Torino
Piccolo Regio Laboratorio

Una presunta possessione. Indagini e documenti

Spettacolo di prosa da *I diavoli di Loudun* di Aldous Huxley di e con **Olivia Manescalchi, Lorenzo Fontana, Giancarlo Judica Cordiglia**

Scene di **Viola Verra** e **Giorgio Barullo**
Video a cura di **Max Judica Cordiglia**

Realizzato in occasione della messa in scena dell'opera *Die Teufel von Loudun (I diavoli di Loudun)* di Krzysztof Penderecki

Piccolo Regio Puccini, piazza Castello 215
ore 21

biglietti numerati, in vendita presso la biglietteria del Teatro Regio anche un'ora prima dello spettacolo, lire 10.000

21 venerdì

Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI
turno blu

Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI
Jeffrey Tate *direttore*

REPLICA

Auditorium G. Agnelli - Lingotto, via Nizza 280
ore 21

biglietti numerati, in vendita presso il Palazzo della Radio, lire 60.000
posti non numerati e ridotti giovani, in vendita solo la sera del concerto dalle ore 20, lire 30.000 e 18.000

agenda

23 domenica

Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI
Domenica Musica

Strumentisti dell'Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI
Roberto Ranfaldi
Roberto Righetti *violini*
Geri Brown *viola*
Massimo Macrì *violoncello*
Augusto Salentini *contrabbasso*
Luca Brancaleon *pianoforte*

Rossini
2 Sonate a quattro

Schubert
Quintetto in la maggiore per pianoforte, violino, viola, violoncello e contrabbasso op. 114 D. 667 *(Forellen-quintett)*

Sermig - Arsenale della Pace
piazza Borgo Dora, 61
ore 10.30

posti non numerati, in vendita la mattina del concerto dalle ore 10, lire 13.000

26 mercoledì

Unione Musicale
serie blu

Orchestra d'archi italiana
Fabrice Pierre *arpa e direttore*
Emanuele Segre *chitarra*

Lekeu
Adagio per quartetto e orchestra d'archi

Debussy
Danse sacrée e *Danse profane* per arpa e orchestra d'archi

Françaix
Concerto per chitarra e orchestra d'archi

De Falla
El sombrero de tres picos: Danza del Molinero per chitarra e arpa
La vida breve: danza n. 1 per chitarra e arpa

Turina
La oración del Torero per orchestra d'archi

COMPLESSO RESIDENTE DELL'UNIONE MUSICALE

Conservatorio G. Verdi, piazza Bodoni
ore 21

biglietti numerati, in vendita presso la sede dell'Unione Musicale da giovedì 20 gennaio, lire 35.000
eventuali ingressi, in vendita solo la sera del concerto dalle ore 20.30, lire 25.000

27 giovedì

Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI
turno rosso

Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI
Jeffrey Tate *direttore*
Marlis Petersen *soprano*
Herbert Lippert *tenore*
Olaf Bär *basso*
Athestis Chorus
Filippo Maria Bressan *maestro del coro*

Haydn
Die Schöpfung (La creazione), oratorio per soli, coro e orchestra Hob. XXI n. 2 su testo di Gottfried van Swieten tratto da *Paradise Lost* di John Milton

Auditorium G. Agnelli - Lingotto, via Nizza 280
ore 20.30

biglietti numerati, in vendita presso il Palazzo della Radio, lire 60.000
posti non numerati e ridotti giovani, in vendita solo la sera del concerto dalle ore 19.30, lire 30.000 e 18.000

28
venerdì

Teatro Regio Torino
Stagione d'Opera 1999-2000

Die Teufel von Loudun
(I diavoli di Loudun)
Opera in tre atti
Libretto di Krzysztof Penderecki basato sulla drammatizzazione di John Whiting dell'omonimo racconto di Aldous Huxley

Musica di **Krzysztof Penderecki**

Versione in lingua tedesca con sopratitoli in italiano

Prima rappresentazione italiana in lingua originale

Jeanne **Terese Cullen**
Claire, orsolina **Tiziana Tramonti**
Gabrielle, orsolina **Marina Fratarcangeli**
Louise, orsolina **Milena Josipovic**
Philippe **Robin Blitch Wiper**
Ninon **Milena Storti**
Grandier **Paolo Coni**
Padre Barré **Andrea Silvestrelli**
Il barone di Laubardemont **Leonardo De Lisi**
Padre Rangier **Alessandro Svab**
Padre Mignon **Stuart Patterson**
Adam **Paolo Barbacini**
Mannoury **Maurizio Leoni**
Il principe Henri de Condé **George Mosley**
Padre Ambrose **Domenico Colaianni**
Bontemps **Istvan Kovacs**
Il leviatano **Manrico Signorini**

Yoram David *direttore*
José Carlos Plaza *regia*
Enrique Marty e **Francisco Leal** *scene*
Pedro Moreno *costumi*
Francisco Leal *luci*
Bruno Casoni *maestro del coro*
Orchestra e Coro del Teatro Regio

Nuovo allestimento Teatro Regio Torino

Teatro Regio, piazza Castello 215
ore 20.30

biglietti numerati in vendita a lire 250.000, 175.000, 120.000, 85.000
eventuali ingressi numerati, in vendita un'ora prima dello spettacolo, lire 50.000

28
venerdì

Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI
turno blu

Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI
Jeffrey Tate *direttore*
Marlis Petersen *soprano*
Herbert Lippert *tenore*
Olaf Bär *basso*
Athestis Chorus
Filippo Maria Bressan *maestro del coro*

REPLICA

Auditorium G. Agnelli - Lingotto, via Nizza 280
ore 21

biglietti numerati, in vendita presso il Palazzo della Radio, lire 60.000
posti non numerati e ridotti giovani, in vendita solo la sera del concerto dalle ore 20, lire 30.000 e 18.000

30
domenica

Teatro Regio Torino
Stagione d'Opera 1999-2000

Die Teufel von Loudun
(I diavoli di Loudun)
Musica di **Krzysztof Penderecki**

Yoram David *direttore*
José Carlos Plaza *regia*
Bruno Casoni *maestro del coro*
Orchestra e Coro del Teatro Regio

REPLICA

Teatro Regio, piazza Castello 215
ore 15

biglietti numerati in vendita a lire 100.000, 70.000, 40.000, 28.000
eventuali ingressi, in vendita un'ora prima dello spettacolo, lire 25.000

agenda

Anatomia di un'orchestra

A CURA DI FILIPPO FONSATTI E SAVINA NEIROTTI

Quasi nessuno, anche tra i nemici della musica classica, riesce a sfuggire al fascino di un'orchestra sinfonica schierata sul palco. Non neghiamolo, è innanzitutto uno spettacolo per gli occhi: tutto brilla sotto i riflettori, dal nero dei vestiti al bianco dei farfallini, all'argento e all'oro degli ottoni. È una cosa bella da vedere, in un sol colpo d'occhio, tutta insieme. Ma per lasciarsi definitivamente catturare bisogna provare a scomporla: osservare a uno a uno i pezzi di questo magnifico quadro iniziale e scoprire quale ruolo gioca ciascun ingranaggio per arrivare al risultato finale. Questa è la prima puntata di un'esplorazione nel mondo dell'orchestra.

DA CORELLI A STRAVINSKIJ

In principio è uno spazio, quello che nel teatro greco sta tra la scena e le gradinate, destinato alle danze del coro durante la tragedia. Poi, per estensione, dal Seicento, il termine "orchestra" si applica all'insieme di strumenti che nel teatro all'italiana (quello coi palchetti disposti a ferro di cavallo) occupa la parte della sala fra palcoscenico e platea accompagnando i primi vagiti del neonato melodramma.

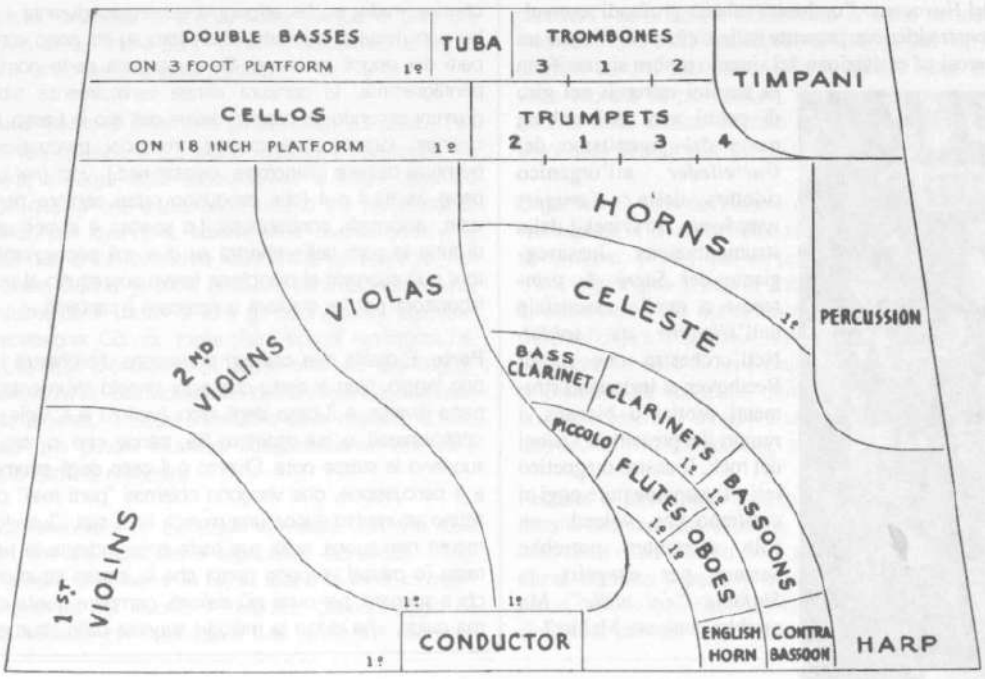
Che nell'antichità esista qualcosa di simile a ciò che s'intende oggi per orchestra ce lo dicono i mosaici e gli affreschi; ma nessuno è stato finora in grado di definire l'esatta fisionomia dei suoni emessi da quei complessi. I primi tentativi di musica strumentale collettiva riproducibili oggi in modo attendibile risalgono al Rinascimento, quando gruppi di strumentisti eseguono, volgarizzandoli, i più celebri brani vocali. I "concerti", così si chiamano quegli insiemi di dimensione e composizione variabile, scandiscono la vita di corte tra danze, mascherate e feste.

La nascita del melodramma sancisce la distinzione definitiva tra parti vocali e strumentali e la trasformazione del "concerto" in orchestra. Quest'ultima assume una maggiore dignità, anche se spesso la strumentazione resta *ad libitum*: se in un tal teatro c'è un buon suonatore di "serpentone" bene; viceversa la stessa parte sarà affidata al "vulgano". Anche nella scrittura alcune cose restano indefinite: il basso continuo, che non è uno strumento ma una formula musicale, è in genere affidato a una viola da gamba affiancata da uno strumento (cembalo) in grado di sviluppare, con una esecuzione improvvisata su formule convenzionali, gli accordi impliciti nella linea del basso.

Nel periodo che va da Corelli a Bach e Haendel la fisionomia dell'organico strumentale assume connotati sempre più simili all'orchestra classica: prende forma l'orchestra d'archi, dove sono specificati scrupolosamente gli strumenti impiegati e il numero. In linea di massima, l'orchestra attuale deriva dalla progressiva aggiunta di strumenti a questa formazione di base, man mano che gli stessi compositori diventano più precisi nella scrittura.

Non potendo fruire della musica di "cappelle" e "camere" di corte, vincolate a rituali ben precisi, la borghesia illuminata si

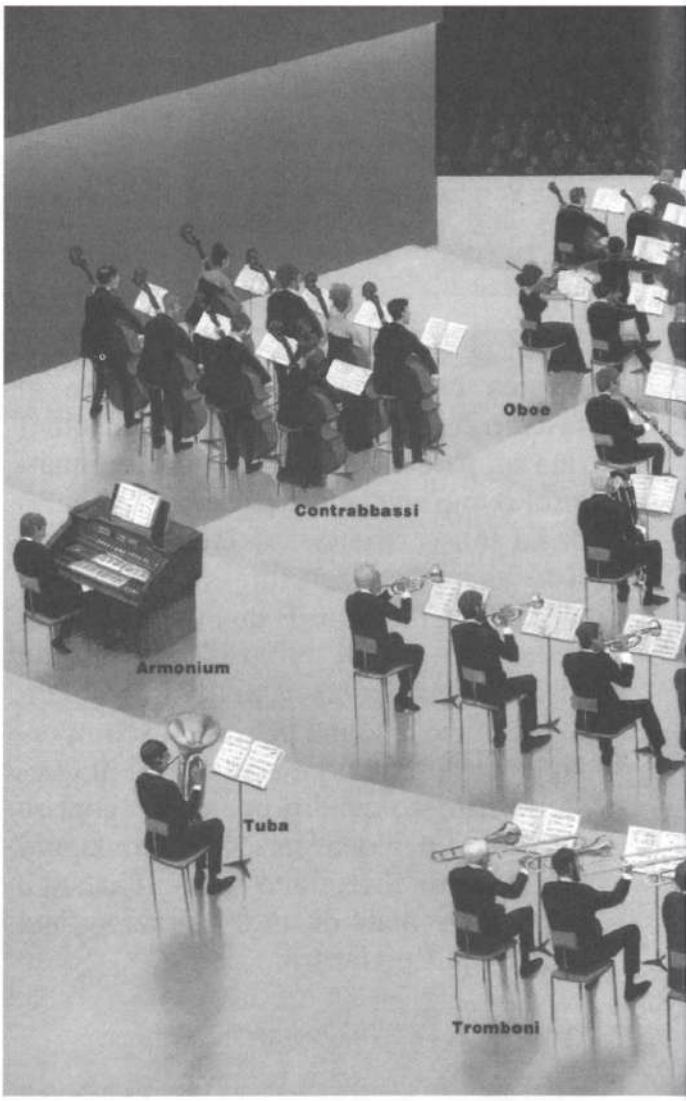
Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI



ORCHESTRA SEATING PLAN *for* LEOPOLD STOKOWSKI'S REHEARSALS *and* CONCERTS

Disposizione dell'orchestra voluta da Leopold Stokowski per un concerto del 1955

Disposizione degli strumenti nell'orchestra sinfonica, illustrazione tratta da *La musica e gli strumenti* ©1994 Edizioni E. Elle, Trieste



dota di "accademie", "collegia musica" e "concert" pubblici e privati in cui coltivare l'esecuzione e l'ascolto collettivo della musica. Complessi come l'Accademia Filarmonica di Milano diretta da Sammartini o l'Orchestra di Mannheim dettano le nuove tendenze per quanto riguarda la ricerca sonora e l'evoluzione tecnica, stimolando la definizione della struttura formale sinfonica.

Haydn e Mozart, seguiti a ruota da Beethoven, suggellano l'assetto definitivo dell'organico e decretano l'abbandono del basso continuo (che sopravvive nel teatro musicale per accompagnare i recitativi secchi o, nel caso dell'organo, nelle composizioni sacre vocali). Il loro ideale di sonorità scaturisce dall'equilibrio fonico e dalla giustezza dei rapporti timbrici e dinamici: la strumentazione diviene così parte integrante della creazione artistica. Nello stereotipo di orchestra classica le varie sezioni assumono proporzioni e ruoli ben precisi: se negli archi i violini primi sono 10, i secondi sono 8, le viole 6, i violoncelli 4, i contrabbassi 2 o 3, i legni suonano a coppie (2 flauti, 2 oboi, 2 clarinetti, 2 fagotti) così come gli ottoni (2 corni e 2 trombe), fatta eccezione per i tromboni che lavorano in trio. Quasi sempre sono presenti due timpani. Pur se vistosamente espansa, nell'orchestra romantica di Wagner e Verdi e in quella primo-novecentesca di Richard Strauss continua a ravvisarsi la struttura di questa formazione.

Nell'Ottocento si costruiscono in tutta Europa sale da concerto dall'acustica perfetta per ospitare le filarmoniche che vanno nascendo nei principali centri urbani, mentre Wagner, nel tempio di Bayreuth, stabilisce che l'orchestra debba essere occultata e costruisce una fossa sprofondata sotto il proscenio, il "golfo mistico", dove alloggiare i musicisti. Tale modello architettonico sarà seguito per la progettazione di tutti o quasi i moderni teatri d'opera.

Al maestro al cembalo o al violino di spalla, che prepara e coordina l'esecuzione, subentra gradualmente la figura del direttore d'orchestra che spesso coincide con il compositore (Mendelssohn, Berlioz, Wagner, Mahler, Strauss). Le tecniche di orchestrazione e le regole di strumentazione vengono fissate in trattati teorici, anche se talvolta chi predica bene razzola male (vedi Berlioz che a Parigi intorno al 1840 per i suoi *Te Deum*, *Hymne à la France*, *Requiem* e *Symphonie funèbre et triomphale* arriva a dirigere 1200 esecutori!).

All'inizio del Novecento l'orchestra subisce profondi sconvolgimenti: la contraddizione presente nelle sinfonie di Mahler tra volumi poderosi ed esaltazione del singolo timbro si manifesta in termini estremi: nel giro di pochi anni Schoenberg passa dal gigantismo dei *Gurrelieder* all'organico ridotto della *Kammersymphonie*, Stravinskij dalla strumentazione lussureggiante del *Sacre du printemps* a quella essenziale dell'*Histoire du soldat*. Nell'orchestra che fu di Beethoven si insinuano strumenti esotici o bizzarri, i rumori del presente e i suoni del rock. Il nastro magnetico ieri e il campionatore oggi ci mostrano che, volendo, un solo computer potrebbe bastare per eseguire la *Sinfonia "dei mille"*. Ma sarebbe contento Mahler?

La fila dei primi violini dell'Orchestra Sinfonica della RAI di Torino negli anni Cinquanta

GLOSSARIO

I SEGRETI DEL LEGGIO E LE LUCI NELLA BUCA

Partitura, spartito. La partitura è quella su cui il direttore d'orchestra studia e che appoggia sul leggio durante l'esecuzione (se non dirige a memoria). È un libro su cui sono scritte tutte le parti dei singoli strumenti. Se a ciascuna parte corrisponde un pentagramma, la partitura allinea verticalmente tutti i pentagrammi secondo un preciso ordine dall'alto in basso: flauti, oboi, clarinetti, fagotti, corni, trombe, tromboni, percussioni, arpa ed eventuali tastiere (pianoforte, celesta ecc.), voci (nel caso dell'opera), violini I e II (che eseguono quasi sempre parti diverse), viole, violoncelli, contrabbassi. Lo spartito è invece un riassunto di tutte le parti dell'orchestra su due soli pentagrammi: il direttore può suonarlo al pianoforte (serve soprattutto al maestro collaboratore per far studiare o ripassare i cantanti).

Parte. È quella che ciascun professore d'orchestra ha sul proprio leggio. Non è detto che ogni singolo strumento suoni una parte diversa; è il caso degli archi (violini I e II, viole, violoncelli, contrabbassi) le cui rispettive file, tranne che in rare occasioni, suonano le stesse note. Diverso è il caso degli strumenti a fiato e a percussione, che vengono chiamati "parti reali" perché ciascuno strumento suona una musica tutta sua. Quando uno strumento non suona, sulla sua parte sono indicate le battute d'arresto (o pause), e poco prima che lo stesso strumento riattacchi a suonare, nei punti più delicati, compare quella che si chiama guida, che indica la melodia suonata dallo strumento che in

Violoncelli
Viole
Flauti traversi
Fagotti
Trombe
Timpani
Violini
Clarinetti
Corni
Arpa
Pianoforte
Cassa chiara
Grancassa
Piatti e triangolo

quel momento è in evidenza in orchestra, in modo che il musicista possa prepararsi a "entrare".
Si chiama "prima parte" il musicista che è il responsabile di ogni famiglia di strumenti, e che di solito esegue le parti più difficili. Il ruolo delle "prime parti" è molto complesso e se ne parlerà più a fondo nelle singole puntate.

Disposizione. Come si sistemano gli esecutori sul palco? Nei secoli scorsi la disposizione era molto variabile e soprattutto nei teatri d'opera, a causa dello spazio stretto e lungo destinato all'orchestra, questa era disposta su due o tre file parallele. Nell'Ottocento, per favorire la fusione delle diverse sezioni, si sono definite due o tre formazioni *standard* a semicerchio. Nel raggio più breve stanno gli archi (esclusi i contrabbassi), quindi i legni frontalmente e dietro di loro gli ottoni, vicini agli strumenti a percussione. Ciò non toglie che il tipo di repertorio, l'abitudine dei direttori d'orchestra o l'acustica di una sala suggerisca posizioni diverse. La disposizione dell'orchestra è una questione molto delicata. Ciascun professore deve disporre di uno spazio "vitale" per potersi muovere adeguatamente, che varia molto da orchestra a orchestra.

Leggìo. Normalmente è un piedistallo di metallo con uno stelo tubolare con vite che consente la regolazione dell'altezza. Il leggìo vero e proprio è di legno; in alcuni casi è di ferro, completamente pieghevole per favorire il trasporto. Ciascun leggìo ha una piccola mensola per appoggiare tutti gli oggetti necessari durante le prove e le esecuzioni (gomma, matita, sordina, colofonia, ecc...). Sul leggìo usato nel buio del "golfo mistico" sono montate due lampadine per illuminare la parte del musicista; il pavimento della fossa è disseminato di prese elettriche, se no si creerebbe una selva inestricabile di cavi elettrici. Un leggìo viene utilizzato da una sola persona, se la parte è reale, o da due, se viene suonata da più persone. Più leggii formano una fila, termine che viene spesso utilizzato quando si vuole far riferimento a un gruppo di strumenti (la fila dei violini, la fila degli ottoni...).

Organico. Si tratta dell'insieme di strumentisti che necessitano per l'esecuzione di un determinato brano e può variare molto: gli archi, ad esempio, in certi casi vengono ridotti all'osso, in altri ampliati fino a raggiungere le ottanta unità! La varietà degli strumenti a fiato è, soprattutto nelle composizioni del XX secolo, amplissima. In genere l'organico si ricava dalla partitura, e non corrisponde a essa solo nel caso in cui il direttore o una prima parte decidano di utilizzare dei raddoppi, ovvero di far suonare la parte che dovrebbe essere di un solo strumento anche a un assistente, per ottenere un migliore equilibrio sonoro.

Pedane e praticabili. Man mano che la posizione di un musicista si allontana dal direttore, la visibilità del gesto è occultata dalle teste o dal ricciolo degli strumenti di chi sta davanti. Sono quindi necessarie pedane di diversa altezza e praticabili veri e propri (volumi geometrici di legno) che consentono una organizzazione ottimale dello spazio sul palco e in buca.

E. Burkard, *Eugène Ysaÿe*

«Non possiamo mai rimandare un problema» Intervista agli ispettori RAI

Nella realizzazione di un evento di spettacolo due figure sono sempre in primo piano: chi decide quello che si farà e chi, a suo modo, lo esegue. Nel caso di un'orchestra si tratta del sovrintendente e del direttore artistico, da una parte, e dei musicisti, dall'altra. Poi si sa che in mezzo ci sono una serie di uffici che programmano, gestiscono e amministrano l'attività, e il quadro sembra completo. In realtà sfuggono allo sguardo le figure di collegamento, quei ruoli più nascosti ma tutt'altro che marginali che permettono il realizzarsi dell'evento. In RAI vengono chiamati "ispettori" e si occupano della fase finale dell'organizzazione della produzione. Che cosa vuol dire, in pratica? Lo abbiamo chiesto a Davide Bassino e Marco d'Altan, i due ispettori dell'Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI. «Ci occupiamo di tutto quello che riguarda strettamente l'attuazione del concerto: dall'organizzazione del *set* (allestimento del palco, trasporto strumenti, disallestimento del palco), alle prove d'orchestra (rispetto del piano prove da parte dei direttori e dei musicisti, controllo presenze/assenze, rispetto degli orari), alla direzione di scena, che significa gestire la tempistica del concerto, quando inizia e finisce, quando entra il direttore...». Quando l'orchestra suona, siete sempre presenti, e se nasce qualche problema, siete i primi a saperlo e, in molti casi, a risolverlo. «L'aspetto più delicato del nostro lavoro riguarda proprio il riuscire a far fronte alle esigenze di molti senza perdere di vista l'obiettivo finale: il concerto. I contrattempi sono all'ordine del giorno, così come costante è lo sforzo di far convergere le esigenze di cento persone nel giro di breve tempo. Il musicista (che si tratti di un direttore, di un solista o di un professore d'orchestra) ha molteplici esigenze legate alla sua delicata professione che si scontrano con la realtà. Un esempio qualsiasi: se il concerto viene ripreso dalla TV, spesso le luci sono troppo forti e alcuni musicisti si rifiutano di suonare; in altri casi, soprattutto quando si va in tournée, la grandezza del palco non permette la solita disposizione, o diciamo le solite distanze fra uno strumento e l'altro, e questo può creare seri problemi». La situazione diventa in generale più faticosa quando l'orchestra si sposta, perché aumentano le incognite. «I problemi maggiori si devono affrontare quando si suona all'aperto, o in sale non studiate apposta per i concerti. Bisogna assicurarsi che il palco sia delle giuste dimensioni, che vi sia lo spazio per gli strumenti e una zona sufficiente all'orchestra per cambiarsi prima e dopo il concerto. Molto spesso, con l'esperienza, certi problemi si risolvono prevedendoli, ma ciò non toglie la necessità di stare sempre in guardia. In tournée bisogna calcolare attentamente tutti gli spostamenti, fare in modo che gli hotel non siano troppo distanti dai luoghi del concerto, evitare il più possibile i tempi morti, che vuol dire coordinare al meglio l'allestimento del palco, il trasporto strumenti, il trasferimento dell'orchestra e l'arrivo del direttore, che viaggia separatamente». Qual è un errore che non potete permettervi? «Non possiamo mai rimandare un problema: va risolto quando si presenta, altrimenti la macchina si inceppa».

La fila degli ottoni e quella dei contrabbassi dell' Orchestra Sinfonica della RAI di Torino negli anni Cinquanta

Quotidianità

Vizi e virtù dei professori

La "sineddoche" è una figura retorica che tramite un singolo elemento designa un insieme intero. Ciascun professore d'orchestra è "sineddoche" del complesso in cui suona. Per questo è indispensabile una forte identificazione fra il singolo e il gruppo. Una delle leggi cui non si sfugge è che se in una fila di dodici violini dieci suonano intonati e a ritmo e due stonati e non a ritmo, il risultato è che tutta la fila è stonata e sritmata.

Le due orchestre stabili torinesi sono microsocietà in cui sono rappresentate molte categorie sociali. Ci sono uomini e donne, post-adolescenti e anziani, c'è il *single* incallito che va regolarmente a dormire alle quattro del mattino e c'è la mamma che alle sette è in piedi per accompagnare i figli a scuola, ci sono coppie di mariti e mogli, ci sono amanti. Ci sono persone che arrivano da tutta Italia e anche dall'estero: tra i leggii subalpini siedono statunitensi e argentini, polacchi e rumeni, albanesi, francesi e portoghesi.

In orchestra c'è sempre stato un po' di nonnismo, ma a dire il vero il fenomeno è in calo. Fino a dieci anni fa gli ultimi arrivati riposavano meno degli anziani, stavano nei leggii più arretrati e nascosti, se erano prime parti si beccavano gli "assolo" più difficili, in certi casi subivano scherzi o tranelli.

In orchestra ci sono incompatibilità di carattere, ma si creano amicizie solide che rendono possibile anche la nascita di gruppi da camera.

C'è competizione e in certi casi invidia, ma anche solidarietà e spirito di corpo. C'è chi porta il *frac* in tintoria una volta la set-

«L'ECLETTISMO È IL MIO MESTIERE»
L'ARCHIVIO MUSICALE DEL TEATRO REGIO

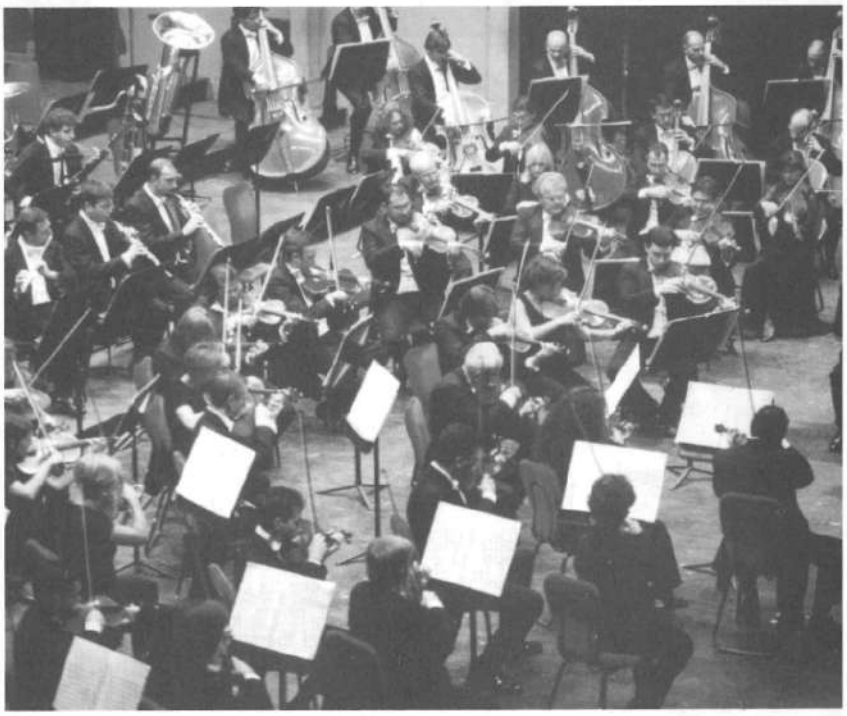
Si fa in fretta a dire archivio musicale e a pensare a uno stanzino buio, stracolmo di scaffali, abitato da un taciturno bibliotecario. Quello dell'archivista è un mestiere speciale, che nessuno ti insegna, né al conservatorio né all'università. Il responsabile dell'archivio del Teatro Regio, il maestro Enrico Maria Ferrando, è diplomato in composizione e didattica, ha coadiuvato il compositore Lorenzo Ferrero nella preparazione dei materiali musicali di alcune sue opere, è stato archivista del Laboratorio Lirico Sperimentale di Alessandria, ha curato pubblicazioni per Utet e Garzanti ed è titolare della cattedra di elementi di composizione al Conservatorio di Alessandria. Insieme a lui lavorano un aiuto archivista e un tecnico addetto all'orchestra.

Eclettismo: è lo stesso Ferrando a dirci il requisito fondamentale per svolgere bene il suo lavoro. Che definire vario non rende l'idea: si va dal *blitz* all'estero per dirimere con il compositore di un'opera delicate controversie sull'interpretazione del testo (è successo recentemente a Vienna con Penderecki per *I diavoli di Loudun*) al trasloco in tempi strettissimi di un centinaio di sedie e altrettanti leggii perché i manovali non si presentano all'appuntamento; dalla preparazione delle parti musicali con aggiornamenti filologici, tagli e scrittura delle arcate al sopralluogo acustico e logistico nei più sperduti paesini della regione che chiedono di ospitare un concerto.

L'archivio contempera necessità artistiche e tecniche, asseconda le abitudini del direttore e le esigenze dei professori d'orchestra e degli artisti del coro, affronta capricci e manie, dispone la formazione dei complessi e movimenta in continuazione dal palcoscenico al golfo mistico alle sale prova ai magazzini quintali di oggetti fragili. Con la sua attività copre talvolta tre turni di lavoro, dalle 8 del mattino a notte fonda.

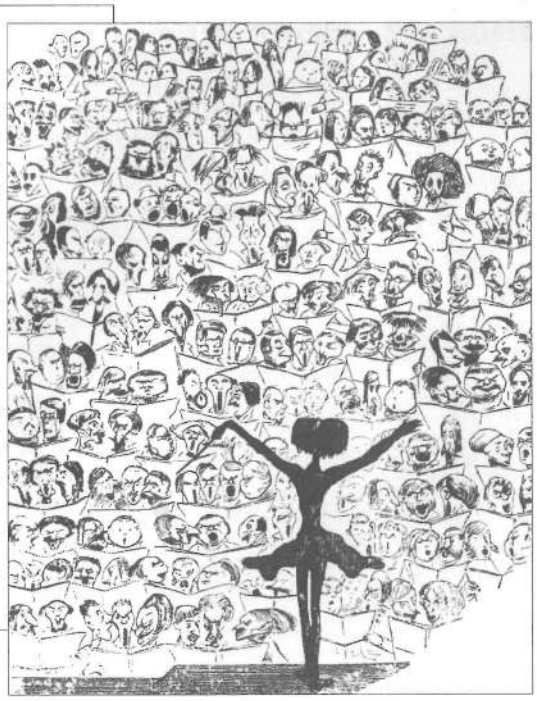
Oltre a gestire il noleggio, l'acquisto, la catalogazione, la conservazione e la distribuzione interna del materiale musicale, l'archivio ha in carico tutti gli strumenti musicali non trasportabili o non ordinari di proprietà del teatro: 30 pianoforti, 6 contrabbassi a 5 corde, 3 arpe, più di cento percussioni e ancora tube wagneriane, controfagotto, bassotuba. E anche in questo ambito deve risolvere questioni spinose, come trovare una campanella adatta a *Carmen* perché quelle disponibili in teatro sono troppo intonate, andar quindi per negozi di articoli religiosi e scandalizzare un'anziana suora dicendole che la campanella da messa verrà usata per scandire le vicende di una zingara di dubbia moralità.

Orchestra del Teatro Regio di Torino



timana e c'è chi mette la stessa camicia per un mese di fila, c'è chi studia il violino anche di notte e ha dei calli grandi così e c'è chi chiude lo strumento nell'armadietto appena finisce la prova e ha i polpastrelli morbidi come quelli di un lattante. C'è chi prima del concerto si scalda per ore e chi arriva un minuto prima dell'inizio.

Ci sono gli "stabili", che quasi sempre hanno vinto un concorso internazionale, ci sono gli "aggiunti", reclutati tramite audizione e assoldati con contratti più o meno brevi, e ci sono musicisti a contratto professionale, che generalmente insegnano in conservatorio. C'è gente che va (poca) e c'è chi resta (tanti), qualcuno passa come una meteora perché trova occupazione altrove dopo pochi mesi, altri si fermano in orchestra per quarant'anni, piantano le tende a Torino e diventano vere e proprie istituzioni.



G. Doré, *Hector Berlioz*

Fotografia tratta dalla pubblicazione Doisneau/Vautrin *Pour que Paris soit*

Ma tu, stasera, lo smoking lo metti?

Intervento di Sandro Cappelletto

Si arrabbia Tony Blair e dice che non ha ricostruito il compromesso Covent Garden solo per riempirlo di pinguini e code di *frac*. Non per quel pubblico, non per quelle convenienze sociali, non per le relative esclusioni. Conoscerà i prezzi della Scala il 7 dicembre, quando una poltrona esige un milione e otto?

La sola informazione che il *Pubblico di un teatro musicale: identità e comportamenti* non dà è quella relativa all'abbigliamento: il Teatro Regio, che ha commissionato la ricerca – la prima così ampia in Italia – all'IRES del Piemonte, dovrà provvedere a un'appendice. Quali emozioni scintillano nella testa del suo pubblico quando, un'ora prima dell'alzarsi del sipario, apre l'armadio di casa? In lungo, in nero o *casual*? Andare all'opera è operazione psico-socio-motoria che richiede anche un adeguato teatro dell'abbigliamento interiore, oppure si scendono quei gradini con la stessa disinvoltura con cui si solleva la spessa tenda di un cinema, prima del tuffo nel buio?

«La partecipazione a un pubblico del Teatro è un fenomeno che impegna risorse sociali e simboliche, inegualmente distribuite tra i soggetti sociali, e, al tempo stesso, conferisce elementi di "distinzione" sociale, mette a disposizione tratti identificanti, che a loro volta operano come risorse nella formazione delle identità personali e di gruppo», scrivono Luciana Conforti ed Enrico Ercole nella prefazione del volume.

Appaiono questi i veri "dati" della ricerca, più significativi perfino dell'ordinata e confortante selva di cifre.

Il Regio ha saputo diventare un luogo simbolico, dove il pubblico torinese e piemontese investe volentieri una parte del proprio "capitale culturale", che non coincide con il "capitale economico", ma ne rappresenta una variabile libera: la si può catturare o perdere, dipende da quale "immagine interiore" un teatro sa riflettere, da se stesso verso la sua utenza. Quella del Regio è diventata affidabile: il successo della *Carriera di un libertino* di Stravinskij lo dimostra. Entro all'opera anche se non conosco quell'opera: se l'hanno scelta, un motivo ci sarà.

Non tutti i ricchi vanno a teatro, non tutti quelli che vanno a teatro sono ricchi. Oggi, in tutti i teatri italiani, comprare un posto di galleria costa meno che andare allo stadio o in discoteca. Infatti, la presenza degli studenti è più che raddoppiata in dieci anni, anche per l'incessante lavoro svolto dal settore didattico, che ha prodotto utili protocolli di intesa con i Provveditorati agli Studi. "Favoloso" è l'aggettivo che più spesso ricorre nelle risposte degli studenti ai questionari distribuiti dai Teatri. L'aggettivo non è usato *à la façon* coatta, ma in senso letterale: sono entrato in un mondo di favola, non reale, altro, protetto da queste pareti. Un'esperienza dell'immaginario, l'opera come saga.

Questa è la strada da percorrere, con tutte le necessarie conseguenze verso la politica dei prezzi, dell'accoglienza, della divulgazione, dei servizi che possono moltiplicare l'offerta del teatro non solo come luogo di spettacolo, ma anche di sosta, di ingresso, di pausa. Teatro aperto, mai più tetragono. C'è un consapevole principio di realtà nella polemica di Blair, più forte del residuo ideologico. Però, crescono anche i pensionati, che rappresentano il 30% di tutto il pubblico e precedono la seconda categoria, i professionisti-dirigenti-imprenditori, e la terza, gli impiegati. Gli operai sono residuali, non solo a Torino: se in passato la fruizione dell'opera sia stata popolare è questione aperta, oggi certamente no. La diffusa presenza di laureati e diplomati emerge ancor di più, se confrontata con le basse percentuali raggiunte in questo settore dal Piemonte: è l'aspetto che la ricerca dell'IRES chiama "sovradimensionalità".

E il pubblico, poi, è sempre quello, che circola vorticosamente tra musica-cinema-teatro, danza un po' meno, comprando libri, leggendo quotidiani, cercando spesso invano informazioni su quanto sta per andare a vedere-ascoltare, o verifiche critiche. Che si leggono con attenzione, non con devozione. Che talvolta annoiano.

Conoscenza, cultura, comunicazione: sono le tre chiavi di "c" per catturare i propri pubblici, i tre "servizi rari" che definiscono «il rango di un centro nel quadro di una rete internazionale di città sempre più ricca di interconnessioni e caratterizzata da processi competitivi». Solo pochi anni fa, questa persuasione – cultura come risorsa, lavoro e sviluppo – non era presente a Torino quanto lo è adesso.

Raramente, nella ricerca, appare il sostantivo "arte". Ma che i socio-economisti del consumo colto si occupino anche di questo, è pretendere troppo.

Un'indicazione, tagliente, tuttavia non riescono a non proporla: «I pubblici si formano in società dove è normale che chi governa o decide, in ambiti e gradini diversi, debba essere orientato dall'opinione pubblica».

È il gusto medio (e come stabilirlo?) del pubblico a decidere le stagioni, a suggerire l'offerta di spettacoli, surrogando così le scelte, le responsabilità artistiche? Il criterio dell'*audience*, altare al quale troppi sacrifici si offrono, deve essere ritenuto esclusivo, ora che i teatri sono diventati fondazioni di diritto privato, e rispettano parametri di incassi, catturano sponsor, redigono bilanci neri e trasparenti?

Un pubblico che si fida è un pubblico che volentieri prende dei rischi, che non si esaurisce nella ricerca di conferme. Un'altra parola è difficile catturare nelle 203 pagine di questa preziosa indagine: "laboratorio". Negli esistenti enti lirici, così impegnati a ribadire il loro utile e difficile ruolo di musei dell'opera, non dispiacerà ascoltarla più spesso.

Un compositore apocalittico

La musica e le scelte linguistiche di Krzysztof Penderecki

di Enrico Girardi

Osservare la produzione di Krzysztof Penderecki (di cui il Teatro Regio mette in scena *I diavoli di Loudun*) alla luce di un'analisi meramente linguistica, come si è fatto a lungo (fino a stancarsene), induce a collocare la figura del celebre compositore polacco nato a Debica nel 1933 entro i termini di quella questione "avanguardia/retroguardia" di cui la musicologia e la critica musicale, per non dire del pubblico, si sono comprensibilmente stancate di occuparsi. Tutt'al più consente di darsi una ragione della fortuna critica di cui ha goduto, apparendone talmente elevato il tasso d'eclettismo da giustificare appieno l'altalena di giudizio: trattasi cioè di musica troppo criticata o troppo elogiata in misura della maggiore o minore risonanza delle ragioni da una parte dei "puristi" e, dall'altra, dei postmodernisti fautori della contaminazione ad ampio raggio tra stili del presente e del passato. Ma la lente d'ingrandimento dell'analisi linguistica sembra quantomeno limitativa ove si voglia interpretare la musica, specie quella teatrale, di Penderecki, tanto più che parrebbe già inadeguata per chi osservi la musica teatrale in genere, che troppo "pura" non è stata nemmeno nel caso di colleghi linguisticamente meno disinvolti del polacco. Eppure, allo stato attuale delle cose, la documentazione critica pendereckiana – peraltro abbastanza cospicua – insiste nel tratteggiare il profilo del compositore come di inguaribile onnivoro, passato dalle griglie seriali all'alea, dal neoclassicismo all'elettronica, dalle più radicali ricerche timbriche al ritorno della tonalità, e approdato infine a un sostanziale polistilismo che tutto comprende e rimastica nel proprio generoso flusso produttivo.

E se la centralità del problema linguistico ha avuto una ragion d'essere storica nello sviluppo della cultura musicale occidentale della seconda metà del secolo, non può tuttavia essere applicata *tout court* anche all'arte degli autori dell'Europa dell'Est, che a differenza dei colleghi occidentali hanno imparato a convivere con realtà culturali, sociali e politiche decisamente più drammatiche. Come Kurtág, Kancheli, Schnittke e numerosi altri compositori venuti dall'Est, infatti, Penderecki ha sempre posto il problema dei contenuti, e conseguentemente della comunicazione, al centro del proprio orizzonte creativo. E non a caso il suo catalogo, accanto a sinfonie, sonate e quartetti, comprende pezzi come la *Passione secondo Luca*, lo *Stabat Mater*, il *Dies Irae*, il *Requiem polacco*, la *Kosmogonia*, la *Trenodia per le vittime di Hiroshima* e numerose altre opere in cui tensione emotiva e urgenza espressiva si manifestano in forme esplicite e dirette, tentando di smuovere le coscienze degli ascoltatori. I toni sono spesso apocalittici, le sentenze paiono definitive, il giudizio morale rigoroso e il confine oltre il quale una tale soggettività rischia di sfociare nella pletorica ridondanza è talvolta decisamente oltrepassato; ma certo non si discute la capacità di questo musicista di cogliere nel segno e di raggiungere gli obiettivi prefissati: magari proprio grazie alla variabilità delle scelte linguistiche, che nella loro instabilità provocano il pubblico tanto quanto l'inconsueta notazione – affatto particolare davvero – intende stimolare l'esecutore, cui Penderecki richiede adesione emotiva prima ancora che fedeltà filologica. Se il minimalismo musicale non fosse tutt'altro che una questione di contenuti, e dunque non si volesse correre il rischio di essere equivocati, si potrebbe spolverare la vecchia etichetta del massimalismo: i personaggi del musicista polacco raffigurano Dio e Satana, angeli e demoni, Adamo ed Eva; i suoi temi parlano del bene e del male, della verità e della giustizia, della pace, del dolore, della vita e della morte; la sua drammaturgia predilige luoghi e tempi sufficientemente imprecisati o remoti, onde le storie si compiano in un contesto mitico e archetipale tale da ricondurre piuttosto ai concetti e alle idee che alla misera realtà umana. La sbandierata religiosità del musicista deriva insomma da un concetto laico del sacro che pone come suo unico dogma non le risposte della fede ma la necessità delle grandi domande dell'uomo sul senso della vita.

Krzysztof Penderecki

L'affermazione di tali elementi attraversa un po' tutto il vasto catalogo di Penderecki (persino in quantità il polacco intende essere "apocalittico"), che non a torto è definito "teatrale": a maggior ragione si impone nelle opere teatrali in senso proprio, che sono quattro – una per decennio – e che nell'articolazione cinematografica della struttura, oltre che nella intensità dei contenuti, sono assai più consequenziali di quel che non dica la diversità del rispettivo linguaggio. *Die Teufel von Loudun*, ispirata al romanzo di Aldous Huxley nella drammatizzazione di John Whiting risale agli anni 1968-69; l'opera-oratorio *Paradise Lost* è ispirata a Milton (che vi agisce anche come personaggio) e risale al 1976-78. Gerhart Hauptmann fornisce la fonte di *Die schwarze Maske* del 1984-86, mentre l'ultima fatica teatrale dell'autore, *Ubu Rex* del 1990-91, si qualifica come opera buffa e prende il nome dallo *Schauspiel* di Alfred Jarry. La redazione del libretto di tutte e quattro le opere si deve all'autore e di uguale, felicissima sorte esse hanno goduto dal punto di vista della considerazione critica e della circolazione.

Il fascino discreto della Francia

Ravel e Poulenc sfidano Fauré

di Nicola Campogrande

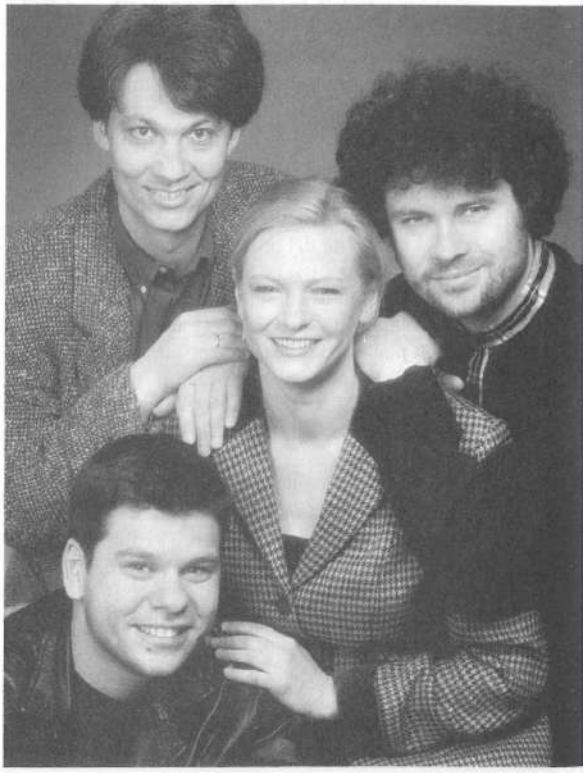
Le sonorità trasparenti dell'arpa di **Fabrice Pierre** si alternano e in alcuni casi si accompagnano ai virtuosismi di **Emanuele Segre**, nel concerto dell'**Orchestra d'archi italiana** (complesso residente dell'Unione Musicale), tutto "pizzicato" tra la Francia e i Pirenei, in programma **mercoledì 26 gennaio** al Conservatorio (**serie blu**). Pierre, parigino, è stato arpista della European Union Youth Orchestra diretta da Claudio Abbado e assistente di direzione dell'Ensemble InterContemporain con Pierre Boulez; conduce una doppia carriera di direttore d'orchestra e arpista, consacrando molto del suo tempo alla musica da camera e promuovendo nuove opere di compositori contemporanei. Segre, dedicatario del *Concerto per chitarra e orchestra* di Jean Françaix, è stato vincitore di due prestigiosi premi: i newyorkesi East and West Artists Prize e Pro Musicis International Award.

A un certo punto, nel dicembre 1942, Poulenc prende carta e penna: «Il mostro è cotto – scrive. – Sto per cominciare la realizzazione. Mi sembra che non sia male, e comunque è molto diversa dalla sempiterna linea di violino-melodia delle sonate francesi dell'Ottocento. (...) Il violino a mo' di prima donna su un pianoforte arpeggiato mi fa vomitare». Parlava della sua *Sonata per violino e pianoforte*, una partitura stesa in memoria di Garcia Lorca e – secondo l'andazzo musicologico corrente – del tutto trascurabile. Ma parlava anche, in termini piuttosto chiari, della sua reazione alla musica francese della tradizione, a quel modo di costruire certe melodie su certi accompagnamenti che, di norma, dopo pochi attimi ci fanno riconoscere la provenienza geografica (e culturale) delle pagine di Massenet, di Franck, di Fauré. Perché c'è un modo francese di scrivere melodie. Se le si avvicina a quelle italiane, a quelle tedesche, a quelle spagnole, le melodie francesi si presentano mediamente con fisionomie più ondulate: c'è una sorta di esitazione, nel loro modo di procedere, c'è un ritornare sui propri passi prima di spostarsi avanti, c'è un decantare ogni istante che dà quell'impressione di meravigliosa morbidezza al profilo delle frasi. E poi, se si va a guardare che cosa portano sotto, si scopre facilmente che le melodie francesi indossano giri armonici inattesi, spesso derivati dagli accordi di strani inventati da Wagner ma altre volte venuti fuori, anche loro, da una sorta di esitazione generale, di lentezza nel muoversi, tanto che, dovendosi riempire, il tempo musicale si trova a fare i conti con innumerevoli stadi intermedi, con accordi di transizione, con segnaposto allineati tra una situazione e l'altra.

Fauré, con il suo *Trio op. 120*, ad esempio, espone musica fatta in questo modo. E quando Poulenc vuole addolcire le proprie pagine, come nella *Cavatina* della sua *Sonata per violoncello e pianoforte* (1940, rivista nel 1948), ricorre a un modo di pensare la musica terribilmente vicino a quello di Fauré: la melodia si smussa in disegni ondulati e le armonie si fanno dolcemente sorprendenti.

È un po' quello che capita, cinquant'anni prima, nel *Concerto per violino, pianoforte e quartetto d'archi* di Chausson: l'organico è assolutamente singolare ma la musica – quando diventa memorabile, come nel *Grave* – segue il modello di Fauré. Nel senso che, da allievo osservante di Franck, Chausson lavora su grandi strutture e impalcature armoniche wagneriane; e poi, però, regala alla propria melodia quella leggerezza danzerina che appartiene al catalogo espressivo di Fauré. È una leggerezza relativa – Chausson rimane Chausson – ma non si può negare l'intenzione.

Così, quando Poulenc protesta la propria originalità, quando inventa la propria musica da camera, quando nel 1962 scrive la *Sonata per clarinetto e pianoforte* dedicandola a Benny Goodman, ha in mente un "nemico" preciso: è "quel" modo di pensare la musica francese, tutta dolcezza e smancerie di modulazioni raffinate e infinite. E quando Ravel negli anni Venti aveva scritto la *Sonata per violino e violoncello* aveva in mente la stessa cosa: ostentare uno «spogliarsi spinto all'estremo» e una «rinuncia al fascino armonico» perché solo in quel modo – pensava allora – gli sarebbe stato possibile segnare un percorso nuovo, originale e suo. Sul momento si prese una scoppolata indimenticabile (i giornali, dopo la prima esecuzione, parlarono senza mezzi termini di "un massacro") ma la Storia gli avrebbe dato ragione.



Aleksandar Madzar
Emanuele Segre
Quartetto Skampa

Meglio soli o accompagnati?

Intervista a Marco Rizzi

Marco Rizzi

Ho conosciuto Marco Rizzi più di dieci anni fa, durante una tournée nei paesi dell'Est. Suonavamo entrambi nell'E.C.Y.O., l'Orchestra Giovanile della Comunità Europea fondata e diretta da Claudio Abbado. Io ero nella fila dei contrabbassi e Marco era la spalla dei primi violini, io vedevo il podio come un miraggio lontano e lui confabulava con Abbado come se fossero amici di vecchia data. Occupava un posto di responsabilità con una serietà e una spigliatezza che stridevano con i suoi vent'anni e per questo un po' lo invidiavo. Mentre io appendevo il contrabbasso al chiodo, lui era premiato ai concorsi internazionali di Mosca, Bruxelles e Indianapolis e iniziava a fare il solista in giro per il mondo, meritandosi la cattedra di violino alla Musikhochschule di Detmold.

Nel tuo curriculum vedo che alla musica da camera dedichi un'attenzione tutt'altro che occasionale...

«Da qualche tempo collaboro con lo European Soloist Chamber Ensemble, formato da una rosa di quindici musicisti provenienti da mezza Europa, solisti o prime parti di orchestre prestigiose. Ciascuno si ritaglia nel corso dell'anno dei periodi per fare un paio di tournée e di incisioni discografiche. È un gruppo a geometria variabile che consente di eseguire composizioni con organici insoliti e talvolta commissiona brani su misura, come il *Wanderer Oktet* di Fabio Vacchi, proposto in prima assoluta in Francia un paio d'anni fa».

Mi par di capire che suoni volentieri anche la musica del Novecento...

«Nel mio repertorio ci sono sia autori storicizzati come Respighi, Rota, Pizzetti, Casella e Busoni, sia compositori di oggi, come ad esempio Luca Francesconi, di cui ho recentemente eseguito una cadenza per la Società del Quartetto di Milano. È un peccato che la musica del nostro tempo stenti ancora a entrare in repertorio».

È la prima volta che collabori con il Quartetto Skampa e il pianista Aleksandar Madzar?

«Madzar fa parte dell'ensemble europeo di cui ti ho detto prima e insieme abbiamo già fatto diverse cose. L'incontro con lo Skampa è nato per il comune desiderio di eseguire il *Concerto in re* di Chausson, un brano poco conosciuto ma decisamente interessante».

Puoi spiegarci in poche righe la differenza tra un'esecuzione solistica e una cameristica?

«Del *Concerto in re* di Chausson esiste una versione con orchestra d'archi e una con il quartetto. Durante le prove della prima dovrei prendere accordi ferrei con il direttore per definire ogni dettaglio, ogni sfumatura, visto che i margini di improvvisazione sono quasi nulli. Nella versione cameristica è più semplice dialogare con gli altri musicisti, durante l'esecuzione si riesce a comunicare in tempo reale un'idea improvvisa e i compagni reagiscono in corso d'opera a certe piccole inflessioni che differenziano di volta in volta l'interpretazione. Le emozioni e le sensazioni non sono mai le stesse per chi suona e mi auguro che anche il pubblico percepisca questa mutevole spontaneità». *(f.f.)*

Eric Le Sage
Jean-Guihen Queyras
Paul Meyer
Kolja Blacher

protagonisti

Eric Le Sage, 35 anni, di Aix-en-Provence, conosciuto per le sue interpretazioni di musica romantica, dopo aver vinto il terzo premio al Concorso di Leeds, interpreta il *Concerto* di Schumann con la Birmingham Symphony Orchestra diretta da Simon Rattle. Ama talmente curiosare nel repertorio per pianoforte che si è costruito un "catalogo" di più di venti concerti rari, da Dvořák a Schoenberg, tra cui Stravinskij, Hindemith, Britten, Gershwin.

Jean-Guihen Queyras, 32 anni, nato a Montreal, ha studiato a Lione, Friburgo e New York. Solista dell'Ensemble InterContemporain, nel 1996 vince il premio quale "migliore speranza" al concorso Rostropovič e in seguito viene nominato "Rising Star 1998-99".

Paul Meyer, clarinettista alsaziano, 34 anni, ha debuttato a 13 anni e ha vinto a 19 il Concorso Giovani Concertisti degli Stati Uniti. Il suo repertorio comprende più di cento opere, tra cui le più importanti composizioni di autori contemporanei quali Pierre Boulez, Morton Gould, Hans-Werner Henze e Gerd Kuhr. Krzysztof Penderecki e Luciano Berio hanno composto l'uno un concerto per clarinetto e orchestra e l'altro *Alternatim*, per clarinetto, viola e orchestra, espressamente per lui. Si interessa sempre più alla direzione d'orchestra.

Kolja Blacher, nato e cresciuto a Berlino, figlio del compositore russo Boris Blacher, a 15 anni si trasferisce a New York per perfezionarsi con la violinista Dorothy Delay alla Juilliard School. Primo violino dei Berliner Philharmoniker dal 1993, considera la sua attività in orchestra un necessario completamento della sua attività di solista. Se un'attenzione particolare viene riservata alle opere violinistiche di Bach, si dedica anche con passione alla musica contemporanea eseguendo musiche di Berio, Lutoslawski, Henze, Kelmann. Le Sage conosce Meyer perché è il suo abituale partner in duo e ogni anno organizzano un festival di musica da camera a Salon, in Provenza; Queyras e Blacher fanno della musica da camera un punto di riferimento imprescindibile della loro attività. Che cosa succede quando decidono di suonare tutti insieme?

Rousset, tra podio e tastiera, inaugura "L'altro suono"

Christophe Rousset

di Giorgio Tabacco

Ho conosciuto Christophe Rousset poco più che ventenne nel 1983 a Venezia, alcuni giorni dopo la sua affermazione (primo premio assoluto dopo quattro edizioni in cui non era più stato assegnato) al Concorso Clavicembalistico Internazionale di Bruges. Con molto intuito Egida Giordani Sartori lo aveva da tempo invitato a tenere un concerto dedicato a Bach nell'ambito dei corsi di musica antica che hanno luogo d'estate all'isola di San Giorgio. Rimasi colpito dalla sicurezza e dalla tecnica sbalorditiva con cui affrontò le insidie della *Partita in do minore* e pensai che, indipendentemente dall'importante premio internazionale appena conquistato, avrebbe fatto parecchia strada.

Da quella lontana estate a oggi Rousset di strada ne ha fatta davvero tanta: come clavicembalista si è definitivamente e rapidamente affermato come uno dei migliori della sua generazione, intraprendendo una carriera solistica internazionale in collaborazione con orchestre barocche quali l'Academy of Ancient Music, Musica Antiqua Köln, La Petite Bande. Ha inciso una trentina di dischi fra cui l'integrale di Rameau per la Decca che ha ottenuto il Grammophone Award 1992, le partite e i concerti per cembalo di Bach, le *Pièces de clavecin* di François Couperin, Royer e Le Roux. L'interesse di Rousset per la musica da camera e per la vocalità sei-settecentesca lo ha portato a fondare Les Talens Lyriques (dal titolo di un'"opéra-ballet" di Rameau), orchestra con strumenti originali con cui si è specializzato nell'esecuzione dell'opera barocca. Con Les Talens Lyriques ha diretto l'*Incoro-nazione di Poppea* di Monteverdi al Teatro dell'Opera di Amsterdam, il *Riccardo I* di Haendel e l'*Armida abbandonata* di Jommelli al Festival Internazionale di Beaune, l'*Admeto* di Haendel al Festival di Sidney e all'Opera di Montpellier, il *Mitridate* di Mozart all'Opera di Lione, registrato per la Decca e in programmazione nel 2000 al Théâtre du Chatelet.

Nonostante i molti impegni come direttore, Rousset riesce a tenere regolarmente concerti di clavicembalo, poiché l'attività solistica (lo ha dichiarato in un'intervista alla rivista "Diapason") gli permette di mantenere un rapporto "carnale" con la musica e di incontrare un pubblico molto vario: i due momenti artistici si integrano e si completano intimamente e le frequenti esperienze in campo operistico influenzano e arricchiscono il suo modo di suonare il clavicembalo.

Potremo ascoltare Christophe Rousset nel concerto inaugurale della rassegna di musica antica *L'altro suono* in un programma dedicato a Bach, in occasione del 250° anniversario della morte.

I brani in programma (la *Quarta Partita* e l'*Ouverture francese*) paiono assai significativi per cogliere l'essenza interpretativa e la multiforme varietà delle esperienze artistiche del giovane musicista francese.

L'ALTRO SUONO
incontri con la musica antica

QUARTA EDIZIONE

Iniziata nel 1997 per dar vita a una serie di concerti di musica antica interpretata secondo criteri storici, la collaborazione tra l'Unione Musicale e l'Academia Montis Regalis sta dando buoni e copiosi frutti. In pochi anni il risultato tangibile di questa situazione – la rassegna *L'altro suono* – si è conquistata uno spazio importante nella vita musicale della città, ponendo Torino fra i centri italiani all'avanguardia in questo specifico settore della musica classica.

L'Academia Montis Regalis ha trovato nell'Unione Musicale un interlocutore aperto e sensibile, capace di comprendere appieno l'importanza delle esecuzioni con strumenti originali, di apprezzarne l'unicità e la vitalità, la varietà dinamica e timbrica, la freschezza e la raffinatezza espressiva. Grazie alla reciproca stima che ci consente di lavorare con slancio, e grazie alla positiva risposta del pubblico che ci sostiene con un consenso crescente, stiamo progettando importanti produzioni che già nel corso di questa stagione in parte si attueranno, e ci prefiggiamo per il futuro realizzazioni di grande interesse artistico in grado di coinvolgere e appassionare un pubblico sempre più numeroso.

L'ALTRO SUONO
INCONTRI CON LA MUSICA ANTICA

Conservatorio «G. Verdi» ore 21
CALENDARIO

lunedì 10 gennaio
Christophe Rousset *clavicembalo*
Musiche di Bach

lunedì 14 febbraio
Academia Montis Regalis
Monica Huggett *violino e direttore*
Musiche di Bach, Telemann, Vivaldi

venerdì 10 marzo
Academia Montis Regalis
Sigiswald Kuijken *direttore*
Ewald Demeyere *clavicembalo*
Musiche di Mozart, Haydn

lunedì 20 marzo
Daltrocanto
Dario Tabbia *direttore*
Teatro prima del teatro
Madrigali di Monteverdi

martedì 4 aprile
Combattimento Consort Amsterdam
Jan Willem de Vriend *violino e direttore*
Elizabeth von Magnus *mezzosoprano*
Musiche di
Hasse, D. Scarlatti, Merula, Marini, Avison, Vivaldi

lunedì 10 aprile
Academia Montis Regalis
Athestis Chorus
Filippo Maria Bressan *direttore*
Bach
Messa in si minore BWV 232

lunedì 8 maggio
Academia Montis Regalis
Alessandro De Marchi *direttore*
Haydn
L'isola disabitata

lunedì 29 maggio
Giuliano Carmignola *violino*
Bach
Le sonate e le partite per violino solo

«Aimez-vous Brahms?»

Due sinfonie e due concerti con Inbal sul podio

di Filippo Fonsatti

Nel romanzo di Françoise Sagan *Aimez-vous Brahms?*, apparso nel 1959, la domanda ammiccante, scritta su un biglietto infilato sotto l'uscio di un appartamento parigino, costituisce l'espediente del giovane Simon Van den Besh per invitare a concerto una signora da corteggiare.

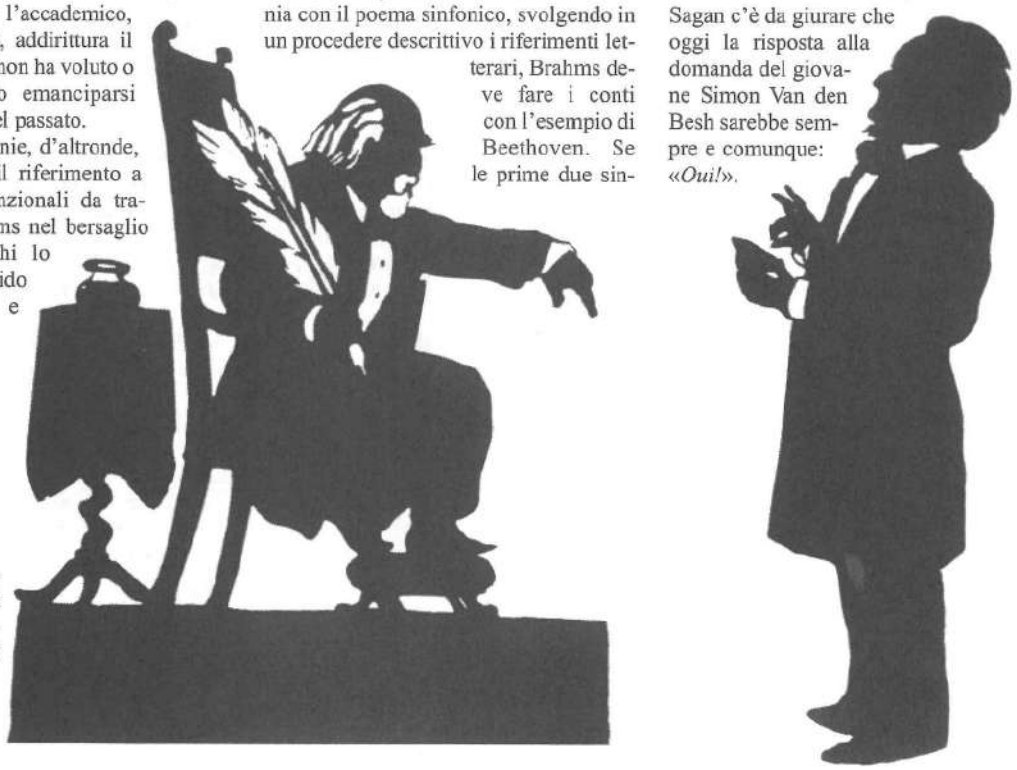
Cent'anni prima la risposta a quella domanda avrebbe determinato lo schieramento nell'ambito di una delle più accese *querelle* di tutta la storia della musica: quella tra i Neotedeschi – nutriti di poemi sinfonici lisztiani, drammi wagneriani e proclami berlioziani – e la coppia Brahms-Hanslick. A dire il vero Brahms, uomo parecchio schivo, viene tirato per la giacca in una polemica dai toni manichei che avrebbe volentieri evitato: quando il critico e musicologo Eduard Hanslick pubblica nel 1854 il saggio *Il bello musicale* con l'intento di smontare l'estetica romantica di Liszt & Wagner, Brahms viene eletto quasi a sua insaputa come antagonista di quella corrente estetica per cui, in musica, è il contenuto a plasmare la forma e non viceversa. Lo stesso Brahms, qualche anno più tardi, alimenta lo scontro firmando un manifesto contro la fazione avversaria e da allora, per più di mezzo secolo, viene additato come l'accademico, il conservatore, addirittura il retrogrado che non ha voluto o non ha saputo emanciparsi dagli esempi del passato.

Nelle sue sinfonie, d'altronde, è così chiaro il riferimento a modelli convenzionali da trasformare Brahms nel bersaglio preferito di chi lo considera un arido *Kapellmeister* e delle caustiche recensioni di Hugo Wolf sul "Wiener Salonblatt", che dopo l'ascolto della *Terza* dice che «in una sola percussione dei piatti di un'opera di Liszt si esprime più spirito e sentimento che in tutte le sinfonie di Brahms» e riguardo alla *Quarta* che «l'arte di comporre senza ispirazione ha trovato indubbiamente in Brahms il suo più degno rappresentante che, come il Padreterno, conosce l'abilità di trasformare il nulla in qualcosa».

Dissolte le brume post-romantiche, quando già i neoclassici hanno sposato la sua causa, la completa riabilitazione di Brahms giunge dalla voce insospettabile di Arnold Schoenberg che, in una conferenza radiofonica per il 50° anniversario della scomparsa (1933), poi pubblicata con il titolo di *Brahms il progressivo*, smonta la semplicistica dicotomia di stampo nietzschiano tra arte dionisiaca e apollinea arrivando ad affermare che «vi è in Wagner tanto ordine e organizzazione, per non dire pedanteria, quanto vi è coraggio, per non dire sbrigliata fantasia in Brahms». Soprattutto attraverso l'analisi della musica da camera e della produzione liederistica, Schoenberg dimostra che Brahms è un innovatore del linguaggio musicale, sia in termini armonici sia per la libera articolazione del discorso.

Una volta rifiutata la via proposta da Liszt, che supera la struttura della sinfonia con il poema sinfonico, svolgendo in un procedere descrittivo i riferimenti letterari, Brahms deve fare i conti con l'esempio di Beethoven. Se le prime due sinfonie risentono in qualche modo del timore reverenziale, nella *Terza* si registra una svolta: Brahms rinuncia in corso d'opera alla vocazione spettacolare dell'apparato sinfonico e di lì in avanti tende a coltivare i dettagli – timbrici, armonici, metrici – esattamente come fa in ambito cameristico. Schoenberg stesso mostra le sottili corrispondenze interne tra i movimenti della *Quarta*, il cui ultimo tempo è una passacaglia barocca – ossia un tema di otto battute variato per ben trentuno volte – molto distante dalle attese del suo pubblico. Per Brahms la forma significa ferrea disciplina e l'introversione delle ultime sinfonie è roba da intenditori, lo dice uno dei più autorevoli musicologi del nostro secolo, Carl Dahlhaus: «È certo esagerato asserire che Brahms abbia veramente scritto musica cameristica perfino nelle composizioni sinfoniche, ma l'esagerazione è senz'altro comprensibile; infatti, una musica più incline a ripiegarsi in se stessa che a spingere all'enfasi è difficilmente conciliabile con i principi di un genere che adempie la sua idea solo se si rivolge a un pubblico di massa, in fin dei conti all'umanità intera».

Pubblico di massa o raffinati intenditori, tornando al romanzo della Sagan c'è da giurare che oggi la risposta alla domanda del giovane Simon Van den Besh sarebbe sempre e comunque: «*Oui!*».



Richard Wagner al cospetto di Eduard Hanslick

Dalla scienza alla musica passando per Torino

Intervista a Jeffrey Tate che dirige *La creazione*

di Filippo Fonsatti

Jeffrey Tate

Dopo la laurea in medicina, Jeffrey Tate ha chiuso nel cassetto lo stetoscopio per impugnare la bacchetta, prima come assistente di Solti, Kleiber, Boulez e Karajan, quindi guadagnandosi la stima delle maggiori orchestre d'Europa, delle quali è oggi assiduo e conteso ospite. La scorsa stagione l'Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI è riuscita a garantirsi con regolarità la sua presenza sul podio nominandolo primo direttore ospite e questo mese Tate guida il complesso in due programmi diversi, uno dei quali prevede l'esecuzione della *Creazione* di Haydn, un oratorio per soli, coro e orchestra composto tra il 1796 e il 1798 su un libero adattamento di Gottfried van Swieten del *Paradiso perduto* di Milton.

L'idea di comporre un grande oratorio viene a Haydn durante uno dei suoi soggiorni londinesi. Sono così evidenti le influenze di Haendel?

«Quando Haydn frequenta Londra gli oratori haendeliani sono ancora molto in voga, mentre in Germania la riscoperta di Bach – grazie a Mendelssohn – avrebbe dovuto attendere ancora una trentina d'anni. L'esempio di Haendel è lampante soprattutto nelle parti corali, nell'uso del contrappunto, nell'impiego fantasioso di procedimenti descrittivi e nella libertà formale».

Si può riscontrare la stessa influenza nelle arie solistiche, che sembrano un geniale compromesso tra opera seria e canzone popolare?

«Un po' come nel *Singspiel*, i modelli delle arie della *Creazione* vengono soprattutto dal "basso". Inutile cercare similitudini con l'opera seria italiana; il carattere è più corrente e la stilizzazione del canto virtuosistico è ben lontana. È un tipo di vocalità più schietta, meno artefatta. D'altronde anche nella produzione operistica italiana Haydn evita uno stile eccessivamente manierato, restando fedele alla sobrietà della tradizione tedesca».

Nella *Creazione*, così come nell'altro tardo oratorio, *Le stagioni*, Haydn affida all'orchestra alcune parti di straordinario rilievo descrittivo...

«La descrizione dell'acqua, della luce, degli animali è riconducibile alla poetica barocca – si pensi all'opera strumentale di Vivaldi o all'*Israele in Egitto* di Haendel. Ciò che colpisce nella *Creazione* è che gli effetti non sono mai un fine, ma sono il mezzo per esprimere determinati concetti in termini musicali. Per ottenere certi effetti Haydn fa ricorso a soluzioni armoniche e timbriche originalissime e oserei dire "moderne" anche per le nostre orecchie».

Le esecuzioni cosiddette filologiche, con strumenti d'epoca, ci hanno abituati a sonorità particolari. Haydn dirige per la prima volta *La creazione* in forma privata con un organico ridotto, ma tante altre volte coinvolge nell'esecuzione centinaia di musicisti. Quale organico adotterà lei con l'Orchestra della RAI?

«La questione della "base" dell'orchestra (il numero dei componenti, *n.d.r.*) è sempre molto dibattuta. Certo, se si esegue *La creazione* in una sala di dimensioni limitate, l'organico dovrà essere proporzionato. Se invece è destinata a una cattedrale, allora si potrà rinforzare. Ma occorre considerare che gli strumenti moderni sono più sonori di quelli di inizio Ottocento, ragion per cui ritengo sbagliato dilatare troppo l'orchestra. Per la natura dell'opera, per l'acustica e il volume dell'Auditorium del Lingotto credo che, a fronte di un coro di circa sessanta elementi, occorra un'orchestra di medie dimensioni (su base dodici violini primi), che magari potrà essere ridotta nell'accompagnamento delle arie solistiche, dove sarà fondamentale creare un buon equilibrio con gli strumenti a fiato».

Da un po' di tempo noi torinesi amiamo credere che la nostra città sia una delle capitali europee della musica. Lei che vive tra Londra e Parigi, che lavora a Vienna e Berlino e che conosce bene Torino sotto questo profilo avendo diretto molte volte l'Orchestra RAI, ma anche una fortunata edizione di *Ariadne auf Naxos* al Teatro Regio, condivide questo orgoglio una volta tanto campanilistico?

«L'offerta musicale torinese è senz'altro degna di una grande metropoli europea. L'Orchestra della RAI, insieme a quelle di Santa Cecilia, della Scala e del Maggio, ha un rendimento costante di livello internazionale; l'impressione che ho avuto dai complessi artistici del Teatro Regio è ottima; il festival *Settembre Musica* è ben rinomato a Parigi e a Londra. Ma uno dei punti di forza della vostra città è il pubblico, attento, appassionato e, da quanto ho personalmente riscontrato, numeroso. Torino ha tutti i motivi per essere fiera della propria vita musicale; prima di venirci per me era un mistero. Ora che la conosco non mi sorprende più la perfezione geometrica delle sue architetture, la ricchezza dei suoi musei, la vivacità della sua offerta culturale. Torino è una città vera e in questa sua riservata autenticità sta il segreto del suo fascino».

Haydn, Dio e un oratorio tra due lingue

di Nicola Campogrande

Per provare a rendersi conto dell'effetto che *La creazione* fece ai suoi primi ascoltatori bisogna ricordare che nel marzo del 1800 si era tutti creazionisti. La scienza non aveva ancora offerto un'alternativa credibile alla spiegazione biblica delle nostre origini e della varietà del regno naturale. E quindi, quando si sentiva cominciare l'oratorio con la rappresentazione del caos, con quel risuonare di note lunghe che si muovono con circospezione nel silenzio, con quelle piccole figure musicali che si compongono a poco a poco in un disegno prima incomprensibile, quando si sentiva cominciare questa musica fatta di ottoni e timpani, probabilmente non si aveva davanti l'interpretazione di un artista che dipingeva la propria emozione ma il suono vero, assoluto, che un'intera umanità attribuiva con sicurezza al tempo in cui Dio ancora doveva mettersi al lavoro. Quando arrivava Raffaele con il primo recitativo a spiegare che in principio Dio aveva creato il cielo e la terra, quella era la verità e, quindi, quello che Haydn faceva ascoltare era il suono della verità. E quando subito dopo il coro, sussurrando, ricordava che Dio aveva detto alla luce di essere, e poi, sulla parola *light* della frase «*And There Was Light*», la musica esplodeva in un fortissimo che faceva sussultare, allora, in quel momento, non si potevano avere dubbi: era andata così, come diceva la Bibbia, e, soprattutto, si aveva davanti alle orecchie la migliore manifestazione sonora di un'evidenza. C'era, in quel marzo del 1800, una comunione tra musicista e pubblico, tra musica e senso comune, che oggi possiamo soltanto invidiare. E fu questa comunione a decretare, a Londra, il successo della *Creazione*.

Un successo, in realtà, particolarmente legato alla musica, perché la versione inglese del testo non si adattava perfettamente alle linee del canto e, anzi, poneva una serie di problemi: Haydn aveva infatti lavorato su una versione tedesca del libretto fornitagli dall'impresario Salomon, ma la corrispondenza tra le due versioni non era perfetta e così, nel cantare in inglese la musica nata su parole tedesche, erano venuti fuori errori di accentuazione o trattamenti enfatici di parole sbagliate.

Il problema non fu risolto in maniera definitiva e ancora oggi le nuove produzioni inglesi della *Creazione* propongono, di volta in volta, soluzioni aggiornate.

Quello di condurre un'esistenza in bilico tra due lingue era in fondo il destino di questo oratorio: un destino cercato da Haydn, che, a forza di andare in visita a Londra, si era lasciato stregare dagli oratori di Haendel e, a sessantacinque anni, rispondendo a una commissione di Salomon, aveva deciso di provare anche lui, compositore viennese, a scriverne uno; un destino, a ben vedere, anche indicato in partitura: fin dalla prima edizione gli editori sono tenuti a riportare il titolo in tedesco e in inglese (*Die Schöpfung* e, sotto, *The Creation*).

Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI

Herbert Lippert
Marlis Petersen

Salvatore Accardo

Pietro De Maria

protagonisti

Il 2000 si inaugura con il direttore onorario Eliahu Inbal (i primi due concerti) e con il primo direttore ospite Jeffrey Tate (gli altri due). Solisti a fianco di Inbal, **Salvatore Accardo** e **Pietro De Maria**.

Il rapporto di Salvatore Accardo con l'Orchestra è intensissimo: più volte ospite sia come solista sia come direttore, il violinista conosce gran parte dei musicisti di persona, ritrova ogni volta le sue amicizie di gioventù (è napoletano di fatto, ma torinese di nascita) e ha quindi una familiarità con l'orchestra che pochi possono vantare. Dopo l'inaugurazione della stagione 1995-96, è tornato nel '96 per dirigere lo *Stabat Mater* di Rossini, e nella stagione successiva ha portato l'Orchestra in tournée in Inghilterra eseguendo il *Concerto n. 4 in re minore* di Paganini e il *Concerto in re maggiore op. 61* di Beethoven. Scrive lo "Sheffield Telegraph": «La fluidità e il legato sono tra i pregi della magnifica interpretazione da parte di Accardo del *Concerto per violino* di Beethoven. La musica sembrava fluire dal suo violino con delicati pianissimi, trilli sostenuti e un'intonazione perfetta, abbinata a un agile virtuosismo» (febbraio 1998).

Pietro De Maria, 32 anni, a soli 13 anni ha vinto il primo premio al Concorso Internazionale "Alfred Cortot" e nel 1990 gli è stato assegnato il primo premio al Concorso Internazionale "Dino Ciani" - Teatro alla Scala di Milano. Ha già suonato con l'Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI nella sua prima stagione.

Marlis Petersen, soprano tedesco, ha studiato pianoforte, flauto, jazz e *tap dance* prima di dedicarsi alla musica vocale. È membro della compagnia stabile della Deutsche Oper am Rhein di Düsseldorf.

Olaf Bär, baritono, membro della Semperoper di Dresda, è considerato uno degli interpreti di *Lieder* più raffinati della sua generazione. Ha collaborato e inciso, tra gli altri, con Gardiner, Solti, Muti e Norrington.

Herbert Lippert, sin dal suo debutto nel ruolo di Tamino all'Opera di Vienna, è considerato un eccellente tenore lirico. Collabora regolarmente con Solti, Sawallisch e Harnoncourt.

L'**Athestis Chorus** è un gruppo corale formato da cantanti professionisti selezionati in base al repertorio da eseguire. Ha collaborato con l'Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI in più occasioni, tra cui il concerto di Piazza San Pietro in Vaticano (1997) e quello di Assisi (1998).

martedì 25 gennaio
ore 18
PROCULTURA FEMMINILE

Paolo Gallarati parla della *Creazione* di Haydn

INGRESSO LIBERO

Un invito a unirsi

Le attività e gli obiettivi di un'associazione di amici

Nata nel 1995, e quindi immediatamente dopo la nascita dell'Orchestra stessa, l'Associazione Amici dell'Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI segue la consolidata tradizione di tante orchestre di livello internazionale che hanno, al loro fianco, un gruppo di persone desiderose di approfondire e sostenere l'attività concertistica vera e propria. Attraverso conferenze con studiosi e critici, incontri con i musicisti e i direttori, lezioni-concerto e occasioni più informali (cene o feste), gli Amici intendono rendere più attiva la partecipazione del pubblico, cercando di coinvolgere e di gettare un ponte tra gli ascoltatori e gli stessi professori d'orchestra. Il notaio Mazzola, presidente dell'Associazione dalla sua fondazione, ci chiarisce alcuni aspetti dell'attività passata e della progettualità futura.

Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI

Qual è il rapporto dell'Associazione con la città?

«Questo è un punto importante. Torino è da sempre considerata un "laboratorio culturale", per la quantità e la qualità di iniziative promosse nel campo delle varie arti. Negli ultimi anni la si è anche definita "la città della musica", e questo stesso giornale ne è la testimonianza. La decisione della RAI di scegliere Torino come sede della sua unica orchestra ha riempito di orgoglio chi di noi era già un fedele abbonato della formazione torinese, e uno degli obiettivi dell'Associazione è proprio di di riuscire a far sentire l'Orchestra Nazionale come a casa. Questo significa anche coltivare un nuovo pubblico, portare l'Orchestra verso i giovani o verso chi è meno attento alla musica sinfonica, fare in modo che diventi sempre più visibile».

Come si è concretizzata, negli anni passati, l'attività dell'Associazione?

«Con una media di dieci-dodici appuntamenti l'anno, tra cui conferenze di noti musicologi e incontri con solisti e direttori ospiti. Lo spunto parte sempre dalla programmazione della stagione, e spesso si cerca di trovare un filo conduttore che leghi più concerti. Si passa da incontri su opere precise, come le quattro della tetralogia wagneriana, a conferenze che sottolineano alcuni aspetti della produzione di un autore, ad esempio i concerti per pianoforte e orchestra di Mozart. Alcuni appuntamenti si incentrano su un autore che è presente molte volte in stagione, altri propongono ascolti guidati. Sono stati nostri ospiti, tra i conferenzieri, Giorgio Pestelli, Enzo Restagno, Ferruccio Tammaro, Paolo Martinaglia, Paolo Gallarati, Sergio Martinotti, Angelo Foletto, Laura Cosso, Ernesto Napolitano e Franco Pulcini. Tra i musicisti, Carlo Maria Giulini, Wolfgang Sawallisch, Eliahu Inbal, Jeffrey Tate, Yuri Ahronovich, Neville Marriner, Umberto Benedetti Michelangeli e Sylvain Cambreling. Inoltre, i nostri soci hanno potuto assistere alle prove dell'Orchestra, e spesso alcuni professori hanno tenuto delle vere e proprie lezioni-concerto, spiegando il loro strumento al pubblico. In modo informale, se c'è l'occasione si organizzano delle cene con i musicisti, per favorire la conoscenza dei soci tra loro e con i professori d'orchestra».

Chi decide il programma delle attività?

«Tutti. Nel vero senso della parola. Ci auguriamo che i nostri soci partecipino attivamente anche alla scelta di chi chiamare, quali argomenti affrontare, e quali nuove iniziative proporre. Nella nostra prima *brochure* questo era molto chiaro, la nostra attività non era svolta "per" ma "insieme" con i nostri soci». *(s.n.)*

ASSOCIAZIONE AMICI DELL'ORCHESTRA SINFONICA NAZIONALE DELLA RAI

c/o Glebb & Metzger
via Papacino, 3 - 10121 Torino
tel. 011 56.18.236 fax 011 56.37.506

Per saperne di più sull'attività futura e per associarsi basta telefonare ai numeri sopra indicati nei giorni di **martedì** e **giovedì** dalle **ore 15** alle **ore 17**.

QUOTE ASSOCIATIVE

soci sostenitori	lire 300.000
soci ordinari	lire 100.000
soci giovani (fino a 25 anni)	lire 50.000

Quartetto d'archi dell'Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI

DOMENICA MUSICA

DOMENICA **23** GENNAIO ORE **10.30**
Sermig - Arsenale della Pace
piazza Borgo Dora, 61

Strumentisti dell'Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI
Roberto Ranfaldi
Roberto Righetti *violini*
Geri Brown *viola*
Massimo Macrì *violoncello*
Augusto Salentini *contrabbasso*
Luca Brancaleon *pianoforte*

Rossini
2 Sonate a quattro

Schubert
Quintetto in la maggiore per pianoforte, violino, viola, violoncello e contrabbasso op. 114 D. 667 *(Forellen-quintett)*

Non solo valzer

Finezze e garbati umorismi per voci e pianoforti

di Elisabetta Fava

Tra i simboli che nell'immaginario collettivo siamo abituati ad associare alla città di Vienna, il valzer detiene senza dubbio una posizione ben preminente ed è la storia stessa a giustificarla, visto che nella sua evoluzione stilistica si è specchiata fedelmente. Dalla schiettezza del *Ländler*, il "protovalzer" amatissimo da Schubert, alla malía sottile del *Cavaliere della rosa*, offuscata di rimpianto, il cammino ottocentesco della capitale austriaca si snoda a passo di danza: arte e letteratura ne rimangono sedotti e uno psicologo raffinato come Arthur Schnitzler ricorre alla cornice del ballo (*alias* valzer) per inscrivervi i drammi di coppie moderne.

«Canti d'amore in forma di valzer»: così Brahms fonde la forma del *Lied* per canto e pianoforte con la fisionomia stilistica del valzer, e lega insieme due fascicoli distinti a pochi anni di distanza l'uno dall'altro (1863 e 1869). La facoltà aggregante della danza lo incoraggia a destinare la composizione non a un solista, ma a un quartetto vocale, completo di soprano, contralto, tenore e basso: così, oltre a essere testimonianza d'arte, i *Liebeslieder* si offrono anche come pagine da salotto nel senso più nobile, come occasione cioè di condividere una vicinanza nell'atto del far musica insieme. Il miracolo di questi brevissimi medaglioni risiede proprio nel felice incontro fra la raffinatezza della scrittura e l'immediatezza comunicativa che ne sprigiona. Non c'è che il pretesto umile per provocare ed esaltare l'inventiva dell'artista: Brahms, esperto di raccolte popolari, strizza l'occhio alle consuetudini della musica domestica, che dettano poi, data la voracità dei consumatori, anche le leggi del mercato librario. Così, dopo qualche riflessione, decide di lasciare al suo editore Simrock possibilità di smercio più ampio spacciando i deliziosi quartettini vocali per "valzer a quattro mani" con canto *ad libitum*. E che cosa trovare di più appetibile per i palati borghesi dei *Liebeslieder*, che la letteratura folclorica ha sempre annoverato fra i generi più in voga? L'abbinamento al valzer, poi, oltre che alla Vienna degli Strauss, allude anche ai ritmi più tipici degli organetti a manovella, che com'è naturale macinavano le danze più in voga; da quest'*humus* modesto l'arte di Brahms estrae un distillato di bellezza pura, una sublimazione solo apparentemente salottiera di moduli pregni di potenzialità liriche.

Quando si dispone di una compagnia valente come quella che il pubblico troverà al Lingotto il 15 gennaio ci sono tutti i presupposti perchè le finezze e gli umorismi garbati di queste pagine vengano restituiti nel modo migliore.

Sia i cantanti sia i due pianisti non sono "solo" esecutori, ma musicisti con una preparazione capillare e insieme non settoriale, il che aiuta l'approfondimento e la maturazione del repertorio selezionato. Juliane Banse, il soprano (tedesca del Sud) si destreggia perfettamente anche con il violino e ha pure esperienza come ballerina; il contralto Ingeborg Danz (nativa della Ruhr) ha studiato in quella Detmold che aveva visto lo stesso Brahms impegnato come direttore di coro in uno dei suoi rarissimi incarichi stabili. Di Christoph Prégardien il pubblico torinese dovrebbe avere ancora memoria per averlo ascoltato più volte in serate liederistiche e nello scorso gennaio in una memorabile *Passione secondo San Matteo* con l'Orchestra RAI. Come la Banse e la Danz, anche Prégardien coltiva con occhio di riguardo il repertorio degli oratori e (appunto) delle passioni; ma si è specializzato particolarmente nel *Lied*, con il quale fra l'altro ha raggiunto una notorietà discografica sempre confermata dal riscontro di regolari tournée. Come basso sarà presente Olaf Bär, che è nato e ha studiato a Dresda: anche Bär si è distinto fin da quand'era giovanissimo per l'arte liederistica, vincendo a Lon-dra il concorso "Walter Gruner", che al *Lied* è dedicato; ma è molto attivo anche nel repertorio operistico, grazie al quale fra l'altro mantiene un rapporto costante con la Semperoper di Dresda. Al pianoforte siederanno due esperti accompagnatori di *Lieder*, Michael Gees, che ha studiato a Vienna e al Mozarteum di Salisburgo e che, oltre al pianismo e alla composizione, coltiva anche l'archeologia, e Wolfram Rieger, bavarese, fine cultore della musica da camera e ottimo didatta.

Christoph Prégardien
Juliane Banse
Wolfram Rieger
Michael Gees
Ingeborg Danz
Olaf Bär

La serata non sarà interamente brahmsiana, per quanto il "piatto forte" siano certo i *Liebeslieder Walzer*: per agevolare, con l'avvicendamento, il perdurare dell'attenzione e il piacere dell'ascolto, le due raccolte *op. 52* e *op. 65* saranno intervallate da alcuni quartetti vocali di Gustav Jenner (allievo di Brahms, anzi l'unico allievo che Brahms abbia avuto) e da due pagine rossiniane tratte dai *Péchés de vieillesse*.

Quartetto Klimt
Sirii Schütz

GIOVANI PER I GIOVANI
Sala Cinquecento, ore 18
Lingotto - via Nizza, 280

LUNEDÌ 28 FEBBRAIO
Quartetto Klimt
Matteo Fossi *pianoforte*
Lorenza Borrani *violino*
Edoardo Rosadini *viola*
Alice Gabbiani *violoncello*

LUNEDÌ 13 MARZO
Alberto Nosé *pianoforte*

LUNEDÌ 27 MARZO
Duo Cerrato
Francesco Cerrato *violino*
Stefano Cerrato *violoncello*
accompagnati al pianoforte da
Elena Enrico

LUNEDÌ 10 APRILE
Sirii Schütz *pianoforte*

LUNEDÌ 8 MAGGIO
Ensemble di percussioni Naqqâra Junior

INGRESSO GRATUITO

"Giovani per i giovani" seconda edizione

Incontro con Francesca Camerana

Francesca Gentile Camerana

Per il secondo anno consecutivo parte il 28 febbraio il progetto *Giovani per i giovani*, una serie di brevi concerti pomeridiani destinati a favorire l'incontro tra artisti di talento ma non ancora "in carriera" e un pubblico possibilmente giovane.

«Si tratta di concerti che non superano la durata di un'ora, a ingresso libero, che si svolgono nella Sala Cinquecento del Lingotto – spiega Francesca Gentile Camerana, direttore artistico dell'Associazione Lingotto Musica e ideatrice di questa rassegna – in orario preserale, alle 18, per permettere a tutti di intervenire, anche a chi lavora e non ha voglia di uscire la sera, o ha altri impegni. Si tratta di solisti o gruppi da camera che si stanno perfezionando, segnalati dalle scuole di perfezionamento nazionale, dagli artisti stessi, a volte dai critici che hanno avuto modo di ascoltarli durante i concorsi. E così, tra un quintetto con pianoforte e un quintetto di fiati, tra un pianoforte solista e un duo violoncello e pianoforte, concludendo con un quartetto, lo scorso anno l'iniziativa ha visto rappresentati il Conservatorio di Torino, l'Accademia Pianistica Internazionale "Incontri con il Maestro" di Imola, la Scuola di Musica di Fiesole, la Fondazione "Romano Romanini" di Brescia e la Scuola di Musica di Sesto Fiorentino. Quello che conta è portare al pubblico un esempio di risultati concreti ma ancora in divenire, perché si tratta di musicisti che stanno muovendo i primi passi, di ragazzi che davvero, in questo contesto, possono offrire uno scambio "alla pari" ai giovani che ascoltano. Sempre in quest'ottica sarebbe bello che si instaurasse un dialogo tra i musicisti e il pubblico, sia prima sia dopo il concerto, come è successo di recente con il violoncellista Yo-Yo Ma, che ha risposto con grande calore a chiunque gli facesse delle domande in occasione di una prova aperta al pubblico. Se un primo risultato può essere che i giovani arrivino numerosi ad ascoltare, l'obiettivo sarebbe raggiunto se il contatto tra pubblico e musicisti fosse più stretto, dando vita a un rapporto attivo».

Il desiderio di avvicinare i giovani alla musica, o di favorirli nel loro cammino appartiene alle "corde" di Francesca Camerana, e gran parte della sua attività (la nascita stessa della De Sono Associazione per la Musica) è stata dedicata a questo.

«Forse la prima iniziativa in questo senso risale al 1978, quando la Fiat, in collaborazione con il Conservatorio "G. Verdi", sponsorizzò gli *Incontri con la musica*, una serie di corsi straordinari per giovani strumentisti tenuti da musicisti del calibro di Antonio Janigro, Piero Farulli e Carlo Pozzi. Tanto per fare un esempio, fu in quell'occasione che Mario Brunello incontrò Janigro...». Tornando ai *Giovani per i giovani*, chi arriverà quest'anno? «Inaugura il Quartetto Klimt, della classe di Riccardo Cecchetti alla Scuola di Musica di Fiesole, formato da ragazzi tra i sedici e i ventidue anni, e si prosegue con Alberto Nosé, che ha vinto il Premio Venezia ed è arrivato secondo al "Busoni". Poi ci sarà un duo violino e violoncello e una pianista, Sirii Schütz, che arriva dalla Germania e ha una storia tutta particolare: si tratta di una ragazza che aveva già avviato una sua carriera e che ha deciso di interromperla per due anni per espandere il suo orizzonte musicale: l'appuntamento di Torino segna la sua *rentrée* nel mondo concertistico (ha suonato con i Berliner diretta da Abbado, ha sostituito in concerto Claudio Arrau e Murray Perahia). E per terminare, un gruppo di percussioni». *(s.n.)*

Stefano e Francesco Cerrato

Esorcismi e scetticismi nei "Diavoli di Loudun"

di Filippo Fonsatti

Si dovrà modificare il leggio del direttore per consentirgli di appoggiare la partitura dei *Diavoli di Loudun*, che una volta aperta, misura 90 centimetri per 70! Praticamente un lenzuolo di carta, che basta appena a ospitare tutti i segni e le note scritti da Penderecki per conseguire la varietà timbrica che fa da sfondo alle vicende erotico-spirituali di suor Jeanne e padre Grandier.

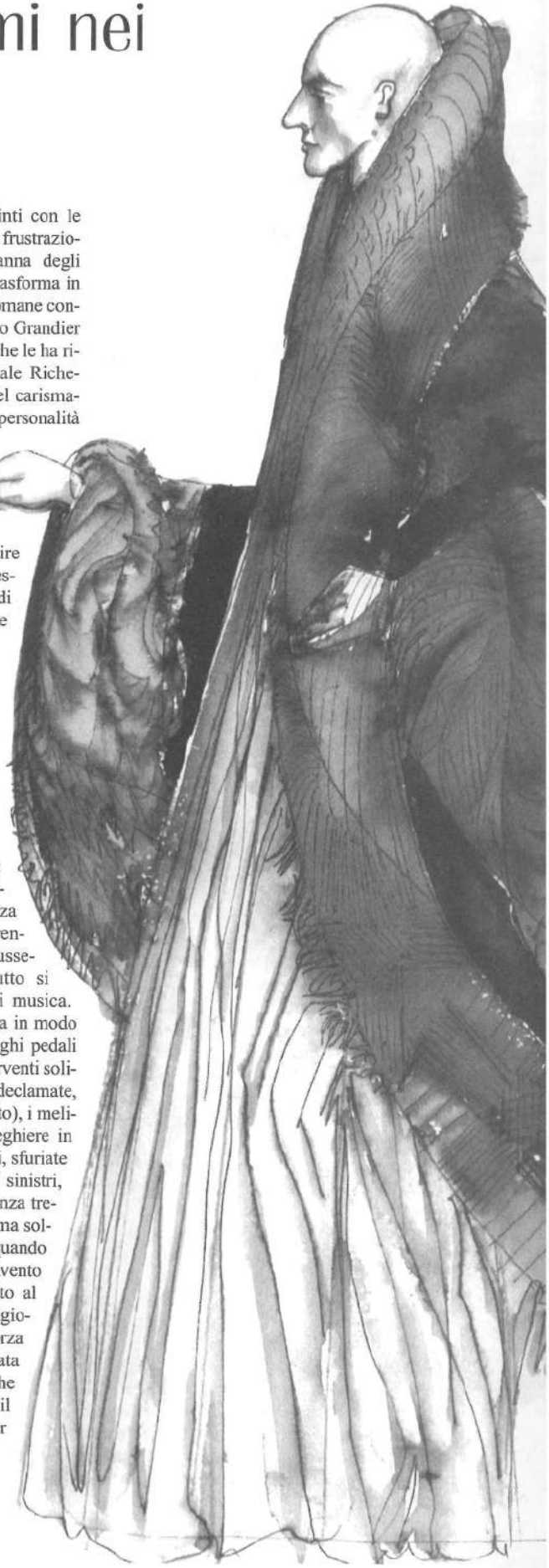
Sul risvolto di copertina c'è infatti la sfilza lunga così degli strumenti impiegati: tralasciamo quelli tradizionali (da notare l'assenza di oboi e clarinetti, troppo connotati romanticamente) e citiamo i più insoliti, che vanno dal clarinetto contrabbasso ai sassofoni, dalla caccavella alla sega, dalla chitarra bassa elettrica all'armonio, per non dire del nastro magnetico e di campane varie costituite da «circa 30 tubi di metalli diversi senza altezza di suono determinata». Sulla pagina a fronte sta invece una sorta di Stele di Rosetta con i simboli prescritti per ottenere particolari effetti sonori, geroglifici che indicano quarti di tono, frullato non ritmato, suoni stridenti da farsi con la massima pressione dell'arco, sfregamento della cordiera con i crini.

Dopo il motto di Giovanni Crisostomo («Non si deve credere al diavolo nemmeno quando dice il vero»), inizia finalmente la partitura vera e propria: alcuni dei pentagrammi impilati uno sull'altro sono percorsi da una linea d'inchiostro orizzontale spessa un centimetro che sta a significare un *cluster*, letteralmente un "grappolo", praticamente un agglomerato di note di altezza prossima (ci si sieda sulla tastiera di un pianoforte: ciò che ne scaturisce è appunto un *cluster*) impiegato con generosità da Penderecki sia nelle parti corali sia in quelle orchestrali.

Ma non si spaventi il pubblico più prevenuto e diffidente: *I diavoli di Loudun* è un'opera estremamente spettacolare e avvincente, a patto che si conosca la trama a menadito.

Siamo a Loudun, cittadina francese a una sessantina di chilometri a Nord Ovest di Poitiers che oggi ha ottomila abitanti ma nel 1634 ne contava ventimila: qui Urbain Grandier, parroco di San Pietro, uomo colto e di spiriti liberali, respinge le attenzioni della priora del convento di Sant'Orsola, suor Jeanne, preferendo sfogare i suoi istinti con le giovani Ninon e Philippe. La frustrazione sessuale di Madre Giovanna degli Angeli, che è pure gobba, si trasforma in odio feroce e la sua isteria mitomane contagia le consorelle che accusano Grandier di essere il ministro di Satana che le ha ripetutamente sedotte. Il cardinale Richelieu, insospettito dal séguito del carismatico Grandier che frequenta personalità politiche di fede protestante ostili al centralismo monarchico e che si oppone all'abbattimento della cinta muraria della città, coglie il pretesto per istruire tramite i suoi emissari un processo-farsa per stregoneria contro di lui, condannandolo a morte dopo torture strazianti.

La fonte letteraria dell'opera è un saggio romanzato su misticismo ed esorcismo pubblicato da Aldous Huxley nel 1952, a sua volta portato sulle scene nel 1961 dal drammaturgo John Whiting. Tra principali e secondari, Penderecki mantiene una ventina della pletora di personaggi che danno vita alla vicenda e organizza l'opera in tre atti suddivisi in trenta brevissime scene che si susseguono con ritmo serrato: tutto si svolge in meno di due ore di musica. Musica che spesso accompagna in modo sommesso e rarefatto, con lunghi pedali degli strumenti gravi o con interventi solistici, le parti vocali cantate o declamate, lo *Sprechgesang* (parlato-cantato), i melismi gregorianeggianti o le preghiere in latino. Glissandi, blocchi sonori, sfuriate del basso elettrico, scampanii sinistri, incisi grotteschi si alternano senza tregua in una tensione crescente, ma soltanto poco prima del finale, quando Grandier transita davanti al convento maledetto delle Orsoline diretto al patibolo, l'intero organico sprigiona un "tutti" poderoso dalla forza iconoclasta. Tale, almeno, è stata l'impressione del pubblico che per primo ha visto lo spettacolo il 20 giugno 1969 alla Staatsoper di Amburgo.



Bozzetto di Pedro Moreno
per i costumi dei *Diavoli di Loudun*

Bozzetti di Pedro Moreno per i costumi dei *Diavoli di Loudun*

«Ho colto una volontà di rompere regole formali»

Intervista a Yoram David

di Savina Neirotti

Quali sfide deve affrontare il direttore che esegue una partitura come *I diavoli di Loudun*?

«Innanzitutto si tratta di una sfida alle proprie incertezze. Di fronte a una partitura che lascia tanto spazio all'improvvisazione dell'orchestra e del direttore ci si può trovare smarriti. Io sono cresciuto alla scuola di Swarowsky, che continuava a ripetere come bisognasse cercare sempre di rispettare la volontà del compositore. Nella partitura di Penderecki la volontà del compositore evita di esprimersi, per scelta dell'autore stesso, e questo rende necessario un cambiamento di prospettiva. Quando mi è stato proposto di dirigere questa partitura, non avevo mai diretto musica di Penderecki ma, considerandolo uno dei più grandi compositori odierni, ho accettato di mettermi al lavoro. Dopo qualche mese di studio ho vissuto un momento psicologico difficile, che mi ha portato a incontrare Penderecki per avere alcuni chiarimenti. Avevo davvero il timore di fraintendere, di sbagliare. E così sono andato a Vienna con Bruno Casoni, il maestro del coro».

L'incontro con Penderecki è stato in qualche modo risolutivo?

«Sì, ma non perché lui mi abbia effettivamente indicato una via. Vede, si tratta di una composizione di più di trent'anni fa; in seguito Penderecki ha cambiato completamente strada e modo di scrivere. Continuava a ripetere che era tutto in mani nostre, di seguire il nostro istinto. L'obiettivo da raggiungere era che ogni recita fosse diversa. Mi sono chiesto se sentiva ancora la partitura come sua, se si riconosceva ancora in quella musica, e credo che in realtà lui si ponga di fronte ai *Diavoli* come un anziano si pone di fronte a una fotografia di quando era giovane: è sempre se stesso, ma contemporaneamente c'è una distanza, una lontananza che non può essere colmata. Da un punto di vista pratico credo che lo stesso Penderecki abbia smesso di scrivere musica aleatoria perché può diventare davvero ingestibile, soprattutto quando sono in molti a dover suonare. Credo che ci fosse molta ideologia nel comporre i *Diavoli*, una volontà di rompere le regole formali per attuare un protesta politica. Di fatto l'opera tratta della tirannia, anche se in prospettiva rovesciata, perché in realtà Penderecki, cattolicissimo, aveva molto sofferto durante il comunismo per le persecuzioni contro la Chiesa».

Yoram David

Ci può fare qualche esempio concreto di problemi da risolvere durante l'esecuzione?

«Di solito, quando si lavora con un'orchestra, l'obiettivo è quello di riuscire a suonare tutti insieme. Ora, in quest'opera, in alcuni punti s'intende, essere insieme non ha nessuna importanza: fa parte dell'elemento di *chance*. Così Penderecki scrive un gruppo di note diverse che vanno eseguite entro un certo limite di tempo, magari da certi strumenti, ma non indica il ritmo; oppure si sa che le note sono comprese tra due altezze, e sta alla discrezione dell'orchestra o del direttore scegliere esattamente quale nota suonare, magari secondo l'ispirazione del momento».

È come se ci fossero più livelli su cui lavorare, come se i confini tra improvvisazione e definizione si spostassero di volta in volta, impercettibilmente?

«Esattamente. Già l'organizzazione dell'opera presenta alcune scene scritte in modo convenzionale, cioè tutte definite, e altre, diciamo così, libere. All'interno di queste il direttore deve comunque prendere delle decisioni, mettere dei punti fermi; in altri casi può lasciare ai musicisti una totale libertà. Non è neanche detto che le note debbano essere suonate tutte... questo dipenderà molto dall'azione sul palcoscenico, e si vedrà durante le prove con il regista. Adesso a casa cerco di strutturare un po' il lavoro, di definire almeno i punti in cui io interverrò in maniera più decisa, ma sono sicuro che molte cose cambieranno ancora».

Che reazione si aspetta dall'orchestra?

«Che raccolgano la sfida, e si lascino trasportare dalla musica, che è stupenda, e ha avuto un incredibile successo in tutto il mondo. Ci sono già state trentacinque produzioni dei *Diavoli*, e questo significa che gli elementi aleatori non hanno creato diffidenza. Il mio lavoro sarà spiegare loro il senso di questa partitura, chiederò loro di appellarsi alla loro fantasia e, a tratti, di dimenticare tutto quello che hanno studiato. Ma sarà la qualità della musica a convincerli».

Persi tra lussuria, politica e morale

I personaggi dell'opera

di Piero Ferrero

Intasata di umano, *Die Teufel von Loudun* si pone allo spettatore come un accidentato groviglio di situazioni appassionanti e terribili. Articolata in una trentina di quadri, la vicenda del padre Grandier si sviluppa in un crescendo di forza che non scende mai dal livello al quale la colloca il primo quadro, uno dei culminanti della visionarietà di tutto il nostro secolo. La ricchezza di questi *Diavoli*, sul piano drammaturgico, deriva dal fitto intreccio di motivi che li animano: alla storia centrale del lussurioso Grandier si mescola, infatti, l'elemento politico (siamo nel tempo di Richelieu) e a quello politico il fortissimo elemento morale della rivolta dell'eresia contro l'intolleranza e la superstizione criminale. Grandier è personaggio straordinariamente definito; ma quelli intorno a lui, maschili o femminili che siano, non sono da meno: una galleria impietosa, grottesca e animalesca, quasi, di un'umanità che dimentica ogni ritegno per abbracciare una vituperosa ossessione di purificazione attraverso la persecuzione e il sacrificio umano. La musica di Penderecki è una allucinante sperimentazione di modi: il musicista, postosi sulla strada dell'eccesso, non si nega nulla, e conferisce ai suoi personaggi una differenziazione di psicologie non frequente nel teatro musicale del Novecento, utilizzando tanto la melodia quanto un parlato di grande forza e capacità di aggressione. Continuamente spiazzante, l'elemento musicale di quest'opera che segnò un memorabile debutto nel melodramma di un musicista tra i più notevoli del nostro tempo, è di quelle che non danno tregua, che incalzano l'ascoltatore chiedendogli una partecipazione assoluta e totale. Si pensi all'importanza del coro, nel quale al pubblico vien richiesto di identificarsi nello stesso tempo in cui gli si chiede di valutarne il comportamento: forse l'invenzione più straordinaria dell'opera, sia sul piano drammaturgico sia su quello musicale. *Die Teufel von Loudun* costituisce, sempre, un avvenimento, non soltanto musicale: non per nulla nel 1989 venne rappresentata a Düsseldorf su invito di Amnesty International.

Un nuovo allestimento firmato dal regista Plaza

Per questa prima rappresentazione a Torino del lavoro di Penderecki il Teatro Regio ha chiamato il regista spagnolo José Carlos Plaza che, insieme agli scenografi Enrique Marty e Francisco Leal e al costumista Pedro Moreno, mette in scena un nuovo allestimento dei *Diavoli*. La formazione di José Carlos Plaza è abbastanza insolita, perché ha studiato diritto e psicologia all'Università di Madrid, città dove è nato nel 1945.
Parallelamente, sempre a Madrid, prende lezioni di interpretazione, espressione corporea e regia da William Layton, Miguel Narros, Arnold Tarraborelli e Rosalia Prado. A Londra studia voce con Roy Hurt e a New York con Geraldine Page. Nel passato ha diretto il Teatro Experimental Indipendente, il Teatro Estable Castellano (da lui stesso fondato con William Layton) e il Pequeño Teatro de Magallanes di Madrid. È professore di interpretazione e di direzione scenica presso il Laboratorio di William Layton e tiene in diverse università spagnole il corso di "avvicinamento al teatro". Nel 1967, 1970 e 1987 ha ricevuto il premio Nazionale del Teatro ed è stato direttore del Centro Dramatico Nacional dal 1989 al 1994. Tra le sue regie teatrali, opere di Webber, Dürrenmatt, Camus, Brecht; tra quelle operistiche, lavori di Verdi, Gluck, Monteverdi, Berg, Rossini e Bizet.

Libro, film, dramma

La cornice di un'inchiesta storica e filosofica

di Savina Neirotti

Prima dell'opera di Penderecki c'è il romanzo di Aldous Huxley, *I diavoli di Loudun*, pubblicato nel 1952. E prima del romanzo ci sono fatti storici, eventi realmente accaduti nel XVII secolo, indagati con estrema scrupolosità dallo scrittore inglese, al punto che il termine "romanzo" è altamente impreciso. Si fa presto a raccontare i fatti: un processo di stregoneria intentato nel 1637 contro il padre gesuita Urban Grandier accusato di aver sedotto la priora del convento di Sant'Orsola; sullo sfondo, i conflitti tra cattolici e protestanti che rischiano di minare la politica centralista del cardinale Richelieu. Ma *I diavoli di Loudun* è soprattutto una speculazione filosofica che prende spunto da un'indagine storica e sociologica, un affresco di quel mondo che Huxley descrive come «l'alba grigia dell'Era della Rispettabilità. In tutto il Medio Evo e durante la prima parte dell'Era Moderna, l'abisso tra la teoria ufficiale cattolica e la pratica effettiva degli ecclesiastici era stato enorme, insuperato e apparentemente insuperabile». Questa profonda incoerenza, che Huxley vede in tutti i fatti umani, lo spinge a cercare una spiegazione, una dimostrazione, con la meticolosità e la pazienza di una mente scientifica: ed ecco svelati i giochi di potere e le manovre politiche che regolano i rapporti umani, e soprattutto i rapporti tra quelle due realtà (o ideali) all'ombra delle quali l'uomo si trova a vivere: Stato e Chiesa. Documenti, saggi dell'epoca, studi approfonditi sugli ordini religiosi e la vita quotidiana durante la prima metà del Seicento sono gli strumenti che l'autore utilizza per la sua indagine e che supportano la narrazione. Ma egli vuole andare oltre, e spingersi in un'analisi del comportamento umano, tentare una spiegazione delle passioni, pur sapendo, come egli stesso scrive che «più la scienza amplia i suoi confini e maggior comprensione ci dà dei meccanismi dell'esistenza, più chiaramente spicca il mistero stesso dell'esistenza». Pagine intere del romanzo sono dedicate a speculare sul conflitto tra la carnalità e il bisogno di autotrascendenza dell'uomo. Spesso, intervallando il racconto, Huxley impone una pausa, asserendo con freddezza qualcosa che poi si premurerà di spiegare nelle righe che seguono: «La natura aborre il vuoto, anche nella mente»; «La fedeltà partigiana è socialmente disastrosa»; «il bisogno di autotrascendenza è quasi altrettanto potente quanto il bisogno di autoaffermazione». Sono questi continui intervalli a mitigare la violenza dei fatti narrati, a creare un distacco a tratti ironico che riesce a contenere la morbosità. Quando Ken Russell girò il film *I diavoli*, nel 1971, prese solo i fatti e l'assunto ideologico di protesta verso l'incoerenza, la doppiezza, e la volontà manipolatrice. Non c'è analisi psicologica o dettaglio storico che possa fare da barriera alla violenza delle immagini che parlano di sesso, isteria, intrigo e peste, nulla che possa attutire l'impatto. Presentato alla XXXII Mostra del Cinema di Venezia, il film fece scandalo, fu considerato un tradimento nei confronti del testo huxleyano, e fu temporaneamente sequestrato. Non aiutava lo stile di Russell, che il critico Gambetti ("Cineforum" n. 109, dicembre 1971) descrive come «attaccato alla magniloquenza, alla pesantezza di toni, all'insistenza, addirittura al pompierismo e in alcuni momenti alla volgarità, al compiacimento: ma non è mai gratuito». L'assenza di gratuità fu ciò che scagionò il film dalle accuse, come si legge dall'ordinanza del magistrato che dichiara: «Il regista si è servito di un mezzo scenico cui ha impresso un ritmo tale da suggestionare certamente il pubblico: tuttavia è da dire che di tale mezzo si è valso per una finalità che va ben oltre la sua truculenza e la sua violenza». E in realtà non si può neanche accusare Russell di tradimento del testo. I personaggi huxleyani sono ritratti in modo vivido, poco viene lasciato all'immaginazione, sono quasi scolpiti. Urban Grandier è «un uomo nel rigoglio della giovinezza, alto, atletico, con un'aria di severa autorità, finanche di maestà [...] un Mefistofele più in carne, non perverso e solo un po' meno intelligente, in maschera clericale»; suor Jeanne des Anges «aveva ora poco più che vent'anni, il volto era piuttosto grazioso, ma il corpo di una piccolezza quasi nana e leggermente deforme [...] ma era fornita di una notevole intelligenza innata, unita, tuttavia, a un temperamento e a un carattere che ne avevano fatto una tribolazione per gli altri e il peggiore nemico di se stessa. Ostile agli altri e di conseguenza non amata, ella viveva in un guscio difensivo dal quale usciva solo per attaccare il nemico con improvvisi sarcasmi e scoppi di risa beffarde». È chiaro che un'opera complessa come quella di Huxley offre una serie di spunti infiniti sia per la messa in scena sia per la riflessione. È quello che succede da un lato con lo spettacolo teatrale *Una presunta possessione. Indagine e documenti*, dall'altro con il convegno *Il diavolo di domani*. Partendo da tre reperti rinvenuti nei pressi di Loudun poche decine di anni fa (il teschio di suor Jeanne, una tunica e un quadro raffigurante l'espulsione del diavolo dal corpo di Jeanne), Olivia Manescalchi, Lorenzo Fontana e Giancarlo Judica Cordiglia cercheranno di addentrarsi «in basso, molto in basso, sotto il piano della personalità», nel regno dell'isteria, delle allucinazioni o delle presenze maligne. Toccherà invece alla tavola rotonda e ai suoi relatori (Arrigo Colombo, Quirino Principe, Eugenio Costa e Giorgio Gozzellino) spiegare il mito del diavolo nella storia e nella religione cristiana, capire quanto esso abbia fatto da schermo su cui proiettare i mali e le catastrofi che trascendono le capacità dell'uomo, e l'incrollabile forza che lo ha contraddistinto fino a oggi. E domani?

PICCOLO REGIO PUCCINI
GLI APPUNTAMENTI DEL MESE

GIOVEDÌ 20 ORE 21
Una presunta possessione. Indagini e documenti,
spettacolo di prosa
ingressi lire 10.000

VENERDÌ 21 ORE 21
Il diavolo di domani, tavola rotonda
ingresso libero

GIOVEDÌ 27
ORE 18: proiezione del film
Madre Giovanna degli Angeli
di Jerzy Kawalerovicz
ORE 21: proiezione del film
I diavoli di Ken Russell
ingresso libero

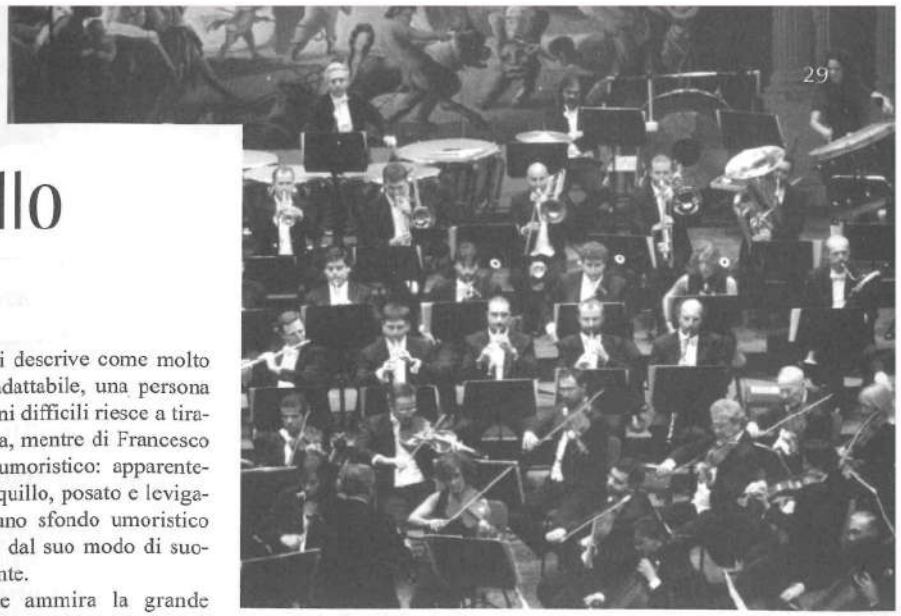
Bozzetti di Pedro Moreno
per i costumi dei *Diavoli di Loudun*

Violino e violoncello

Amici per la pelle

«Proprio qualche giorno fa con Francesco abbiamo fatto un po' di conti e abbiamo visto che ci conosciamo da vent'anni – racconta Massimo Polidori, parlando di Francesco Manara – Eravamo insieme alle scuole medie, anche se non nella stessa classe, e ci siamo poi ritrovati insieme al liceo musicale e nella classe di musica da camera di Carlo Bertola». Formatisi entrambi al Conservatorio cittadino, Torino rimane per entrambi una città importante (per Massimo, che ci vive, sarebbe impensabile stare a Milano) anche se le rispettive carriere li hanno portati in giro per il mondo. Francesco Manara è primo violino dell'Orchestra Filarmonica e del Teatro alla Scala da ormai sette anni, e alla Scala ha lavorato tanto anche Massimo Polidori negli ultimi anni. «La nostra amicizia – racconta Massimo – è cresciuta nel tempo, consolidandosi, e spesso abbiamo condiviso esperienze importanti. Siamo stati entrambi borsisti della De Sono, e nel 1993 abbiamo formato un trio con il pianista Claudio Voghera, del tutto casualmente, per i concorsi ministeriali, ma che vive tutt'oggi e ci assorbe moltissimo. Credo che il segreto del nostro sodalizio stia nel grande rispetto reciproco e in una specie di affinità elettiva artistica. Le nostre prove in trio si svolgono nella più grande semplicità, siamo tre flemmatici ma anche goliardici, riusciamo facilmente a trovare l'accordo». Se gli si chiede di sé, Massimo si descrive come molto comunicativo e adattabile, una persona che nelle situazioni difficili riesce a tirare fuori la fantasia, mentre di Francesco apprezza il lato umoristico: apparentemente molto tranquillo, posato e levigato, ha in realtà uno sfondo umoristico che trapela anche dal suo modo di suonare, molto brillante.

Francesco invece ammira la grande istintività e linearità che Massimo ha nel suonare. «I nostri sono strumenti molto simili alla voce umana – racconta – e crediamo entrambi che vada privilegiato il suono cantabile, italiano. Del *Doppio* di Brahms, che suoniamo per la prima volta insieme, entrambi amiamo soprattutto il secondo tempo, dove si intuisce l'amore di Brahms per la natura. Il concerto è stato composto sul lago di Thun, in Svizzera, dove io sono stato. Il paesaggio trasmette una sensazione di forza unita a grande calma e serenità, forse grazie a questi enormi ghiacciai che si specchiano nel lago. Rispetto al primo e al terzo movimento, il secondo crea un clima di pace che equilibra l'espressività più complessa degli altri due. Proprio in virtù della sua particolarità di organico, che vede due strumenti solisti, questo concerto permette al contempo di mettere in risalto le proprie doti di solista senza trascurare l'approccio cameristico. I due strumenti dialogano tra di loro e con l'orchestra, intrecciando talvolta le loro voci con quelle degli strumentini». *(s.n.)*



Orchestra del
Teatro Regio di Torino

SABATO 8 GENNAIO
TEATRO REGIO ORE 20.30

CECCATO SUL PODIO DELL'ORCHESTRA DEL REGIO

Aldo Ceccato ha studiato al Conservatorio "G. Verdi" di Milano, sua città natale, seguendo poi i corsi di perfezionamento tenuti da Sergiu Celibidache e terminando gli studi presso l'Università di Berlino. Nella sua lunga carriera è stato direttore artistico e musicale dell'Orchestra Nazionale di Spagna, dell'Orchestra Filarmonica di Amburgo e di quella Sinfonica della RAI di Torino, nonché direttore musicale della Filarmonica di Bergen e dell'Orchestra NDR di Hannover, direttore artistico e stabile della Detroit Symphony, del Festival di Meadow Brook e Direttore Principale della Filarmonica di Seoul. Interprete di grandi capolavori sinfonici e operistici nei più importanti teatri e nei principali festival internazionali, il maestro Ceccato è Accademico di Santa Cecilia e ha ricevuto la Laurea honoris causa all'Estern Michigan
University, ha retto per diversi anni la cattedra di direzione d'orchestra alla Musikhochschule di Amburgo, tenendo corsi di perfezionamento anche a Bregen, Hannover e Santiago di Compostela. Per la sua attività didattica e musicale ad Amburgo gli è stata conferita la "Medaglia Brahms", una delle più alte onorificenze culturalitedesche. In Italia è stato nominato Commendatore della Repubblica e successivamente Grande Ufficiale. Dal 1997 collabora come direttore artistico e musicale con l'Orchestra Filarmonica Ceka di Brno. Dal 1999 è direttore musicale dell'Orchestra dei Pomeriggi Musicali.

Massimo Polidori
Francesco Manara

UN'INIZIATIVA DEL MUSEO NAZIONALE DEL RISORGIMENTO ITALIANO

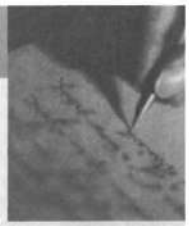
LA MUSICA DELLA STORIA

febbraio-maggio 2000

Poiché nel pubblico contemporaneo è vivo l'interesse per la storia, il nostro Museo intende offrire nuove opportunità di fruire del proprio eccezionale patrimonio.
È nato così un programma che, a visite guidate su determinati periodi, fatti e personaggi, unisce concerti, occasioni per ascoltare le musiche da ballo, gli inni, le marce e le canzoni che furono l'orizzonte sonoro di memorabili momenti storici.
Questo il percorso: ogni mese sarà di scena un ARGOMENTO, la cui VISITA GUIDATA sarà riproposta per tre sabati consecutivi; il CONCERTO si terrà il quarto sabato e la domenica successiva.
Per informazioni: tel. 011 562.11.47 dal lunedì al venerdì mattina.

MUSEO NAZIONALE DEL RISORGIMENTO ITALIANO
piazza Carlo Alberto, 3

lettere al giornale



Ottima idea! E sinceri complimenti per il nuovo mensile "Sistema Musica"... ma di dove sarà? A chi si riferirà? – si domanda la gente torinese e non – Forse a Canicattì, a Rocapaglia, o a Milano?
È risaputo che la pubblicità per affermare il nome di un prodotto costa molto; da varie parti viene detto che gli enti comunali torinesi non sanno vendere il loto prodotto, ossia Torino... Mi chiedo perchè al titolo "Sistema Musica" non viene aggiunto "Torino"? (medesime condizioni valgono pure per alcune Vostre manifestazioni dai titolo scialbi, in particolare per *Settembre Musica*: dove?)
Penso che negli uffici comunali di Torino vi siano addetti con competenza professionale in materia di vendita di prodotto e che quindi conoscano l'enorme valore della pubblicità e dell'immagine attraverso il nome del prodotto, che nel nostro caso è la città di Torino.
Spero che questo mio modesto pensiero (condiviso anche da parecchi altri) possa essere utile e con questo augurio porgo i migliori saluti.

lettera firmata

Gentile lettore,
avrà potuto constatare che, a partire dal mese di ottobre, abbiamo raccolto il suo prezioso suggerimento. Grazie.

Teatro Regio Torino

lunedì 31 ore 21

Associazione Italiana Amici di José Carreras

Concerto Benefico Dedicato a Lucia Valentini Terrani

DALL'OPERA ALL'OPERETTA

Orchestra Sinfonica Giovanile del Piemonte

Beppe Vessicchio *direttore*
Fiamma Izzo, Silvia Gavarotti, Patrizia Cigna *soprani*
Manuela Custer, Giacinta Nicotra *mezzosoprani*
Alessandro Cosentino, Salvatore Ragonese *tenori*
Alessandro Verducci *basso*

Musiche di Verdi, Mozart, Puccini, Lehár, J. Strauss

biglietti numerati in vendita presso la sede dell'Associazione Italiana Amici di José Carreras e L'Artistica srl, lire 60.000, 50.000 e 40.000

Informazioni:
Associazione Italiana Amici di José Carreras per la lotta contro la leucemia e i linfomi, tel. 011 74.91.544
L'Artistica srl, tel. 011 38.80.06

Piccolo Regio Puccini

sabato 22 ore 21.15

Centro Jazz Torino
Linguaggi Jazz 2000

Uri Caine *pianoforte*
Drew Gress *contrabbasso*
Ralph Peterson *batteria*

biglietti numerati, in vendita presso la sede del Centro Jazz, lire 25.000
ingressi, in vendita la sera dello spettacolo dalle ore 20.15, lire 20.000

Informazioni:
Centro Jazz Torino, via Pomba 4
tel. 011 88.44.77

martedì 25 ore 21.15

Arte e Studio

Natale in casa Ciabotto, commedia in due atti di Amendola, Corbucci e Molino

Compagnia Comica Giorgio Molino

Regia di **Giorgio Molino**

biglietti, in vendita presso la sede di Arte e Studio (via Cirié 32/e), lire 28.000 (ridotti lire 20.000)

Informazioni:
Arte e Studio, tel. 011 43.64.824

sabato 29 ore 21.15

Centro Jazz Torino
Linguaggi Jazz 2000

Marty Ehrlich *sax alto, clarinetto, flauto*
Mark Dresser *contrabbasso*
Andrew Cyrille *batteria*

biglietti numerati, in vendita presso la sede del Centro Jazz, lire 25.000
ingressi, in vendita la sera dello spettacolo dalle ore 20.15, lire 20.000

Informazioni:
Centro Jazz Torino, via Pomba 4
tel. 011 88.44.77

domenica 30 ore 16

La Città del Jazz
All That Swing

FRANK: THE VOICE
OMAGGIO A FRANK SINATRA

Lil Darling Hot Club
Liliana Di Marco *vocalist*
Renato Liprandi, Cristina Rigotti *attori*

biglietti non numerati, in vendita al Box Office Ricordi (piazza CLN 151) e un'ora prima del concerto presso la biglietteria del Piccolo Regio, lire 25.000

Informazioni:
La Città del Jazz,
0338 67.45.288 - tel. 011 77.14.238

Conservatorio G. Verdi

martedì 11 ore 21

Accademia Corale "Stefano Tempia"

Gruppo madrigalistico "I Vocalisti" dell'Accademia "Stefano Tempia"

Teresio Colombotto *direttore*

Musiche di Banchieri

Informazioni:
Accademia Corale "Stefano Tempia",
tel. 011 521.42.66

giovedì 13 ore 21

Centri di attività sociali Fiat

WAVE OF JOBIM

Danilo Moccia *trombone*
Enrico D'Alessandro *flauto*
Alberto Barattini *pianoforte*
Franco Finocchiaro *contrabbasso*
Stefano Bagnoli *batteria*

Musiche di Jobim

Informazioni:
Cedaf, tel. 011 68.66.111

domenica 16 ore 18
lunedì 17 ore 21
martedì 18 ore 21

Orchestra Filarmonica di Torino

Orchestra Filarmonica di Torino
Maurice Bourgue *oboe e direttore*

Musiche di J. S. Bach, Haydn

Informazioni:
Orchestra Filarmonica di Torino,
tel. 011 43.60.691 - 43.61.340

venerdì 21 ore 21

Conservatorio "G. Verdi" di Torino

Scuola di pianoforte della Prof. sa Maria Gachet e del M° Sergio Verdirame

Chiyo Aoe *pianoforte*
Wakako Tamura *pianoforte*

Beethoven
Fantasia in sol minore op. 77

Schoenberg
Tre pezzi op. 11

Takemitsu
Litany
Rain Tree Sketch I, II

Chopin
Notturno in re bemolle maggiore op. 27 n. 2
Barcarolle in fa diesis maggiore op. 60

ingresso libero

Informazioni:
Conservatorio "G. Verdi",
tel. 011 888.470 - 817.84.58

martedì 25 ore 21

Accademia Corale "Stefano Tempia"

Trio Syrinx di Bucarest
Dorel Baicu *flauto*
Adrian Petrescu *oboe*
Pavel Ionescu *fagotto*

Musiche di Quantz, C. Ph. E. Bach, Telemann, Haendel, Haydn

Informazioni:
Accademia Corale "Stefano Tempia",
tel. 011 521.42.66

venerdì 28 ore 21

Conservatorio "G. Verdi" di Torino

Classe di musica da camera del M° Carlo Bertola

SOIRÉE POULENC

Carlotta Conrado *violino*
Alena Dancheva *voce*
Carlo Bertola *violoncello*
Silvia Cucchi *pianoforte*

Poulenc
Sonata per violino e pianoforte
Sonata per violoncello e pianoforte
7 Melodie per voce e pianoforte

ingresso libero

Informazioni:
Conservatorio "G. Verdi",
tel. 011 888.470 - 817.84.54

lunedì 31 ore 21

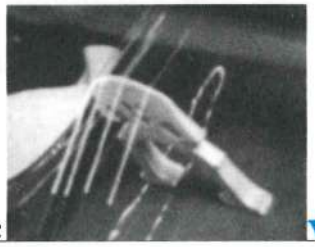
De Sono Associazione per la Musica

A GYÖRGY KURTÁG

Maria Husmann *soprano*
Andras Keller *violino*

Kurtág
Kafka Fragmente

Informazioni:
De Sono Associazione per la Musica,
tel. 011 664.56.45



Il bello di sapere

di Paola Giunti

Non so se anche voi siete di quelli che amano sfogliare dizionari ed enciclopedie. Io, anche da piccola, ne consumavo le pagine, mi divertivano più dell'*Isola del tesoro* perché c'era sempre qualcosa di nuovo da scoprire, qualcosa che faceva viaggiare la fantasia, che metteva in comunicazione gangli mentali anche se a volte si creavano, per troppa ingordigia, marmellate di notizie che mi stanno appiccicate ancora adesso. Da pochi mesi c'è un nuovo giocattolo, voluminoso il giusto, fonte inesauribile di associazioni mentali, il *Dizionario dei titoli e dei personaggi musicali* della UTET, il fratello più giovane del *Dizionario della musica e dei musicisti*.

Tutti quelli che hanno avuto un nome, sia esso mitologico, biblico o inventato dalla penna di un librettista o di un compositore, sono lì, in ordine alfabetico, e vi assicuro che se ne possono scoprire di belli. Per esempio sotto la lettera A troviamo Abele, il figlio buono di Adamo ed Eva in molti gli hanno dedicato una cantata, un oratorio o addirittura un'opera e tra questi si segnalano, per la forza anticipatrice dei titoli, l'*Innocenza svenata di Abele* del 1703 e *Caino ovvero il primo figlio malvagio* del 1705, che se fosse già stato inventato il cinema sarebbero stati sicuramente due film dell'orrore.

Proseguendo troviamo tal Adelaide, figlia di Rodolfo II di Borgogna, andata in sposa a Lotario II re d'Italia, poi all'imperatore Ottone I, e in seguito proclamata santa, che sembra aver scatenato la fantasia di molti, a giudicare dal numero delle composizioni, tanto da prendersi un bel vantaggio perfino su Afrodite, la mitica dea dell'amore, che sembra aver solleticato decisamente meno l'estro musicale. Totale: Santa Adelaide batte Afrodite 18 a 4. Poco più avanti un melodramma di un dimenticato compositore dell'Ottocento che potrebbe sembrare il titolo di un giornale leghista, *Arabi nelle Gallie*, che si divide la pagina con l'*Arcadia in Brenta* del famoso messer Galuppi. A pagina 416 si celebrano invece due scoperte: una grandiosa, il *Descobrimento do Brasil*, suite composta nel 1937 da Villa-Lobos per il film omonimo, ispirato alla lettera che annunciava al re del Portogallo una nuova terra, e una incredibile, la *Descrizione dell'Isola Ferdinandea* che Francesco Pennisi compose nel 1983 per ricordare quel curioso fenomeno che fece prendere per pazzi i siciliani che un giorno del 1831 videro emergere dal mare una nuova isola e che pochi mesi dopo, mentre francesi, inglesi e borbonici si azzuffavano per battezzarla e riempirla di bandierine per decretarne il possesso, la videro sparire per sempre negli abissi vicino a Pantelleria. Poi, accanto alla dolente Didone, cui hanno tributato onori musicisti come Cavalli, Purcell, Scarlatti, Albinoni, Paisiello, Mercadante, solo per ricordarne alcuni, troviamo *La Dirindina*, farsetta di Scarlatti che inesorabilmente ricorda la celebre esclamazione di un carosello in bianco e nero in cui Tino Scotti, promosso cavaliere, prima di dire «basta la parola» prorompeva in un perentorio «per dirindindina!».

Continuando a sfogliare il dizionario, sempre più forte è il pensiero che in nome dell'ordine alfabetico si realizzino le più incredibili combinazioni, fin quasi a far diventare le pagine una sorta di mostro medievale, uno di quelli in cui si mescolavano teste femminili, artigli d'aquila, corpi felini, e così tra un *Eliogabalo*, una *Elisabetta regina di Inghilterra* e un *Elisir d'amore* si trova anche *El pueblo unido jamás será vencido*, gloriosa canzone rivoluzionaria cilena degli anni Settanta, intonata a gran voce durante i cortei e le occupazioni studentesche, adesso forse fuori moda.

Inseguendo curiosità, quelle che quando le trovi ti fanno esclamare «Ma va?», meritano ancora una segnalazione due opere dai titoli fortemente evocativi, come l'opera buffa *Procedura penale* che Luciano Chailly e Dino Buzzati scrissero nel 1959 e che, nonostante i suoi quarant'anni, sarebbe sicuramente molto attuale, o quella scritta da Gino Negri nel 1970 *Pubblicità, ninfa gentile*, parodia della celebre lirica di Pindemonte *Malinconia, ninfa gentile*.

Sono sicura che il professor Alberto Basso, curatore di questo e di molti altri importanti volumi enciclopedici, non se ne avrà a male se ho cercato il filo del divertimento per parlare di un prezioso lavoro di ricerca, anche perché conoscendolo come persona acuta e dotata di spirito so che è capace di disquisire sulla genesi delle opere di Beethoven, raccontare barzellette e aggiornare in tempo reale la classifica del campionato di calcio.

Questo è solo il mio repertorio fantastico, ognuno ne può trovare uno suo.

da non perdere

Chopin. Esprit des plaines

La Opus 111 ha deciso di festeggiare i centocinquant'anni dalla morte di Chopin con un omaggio fuori dalle righe. E così, oltre a un cd che riporta la letture di lettere amorose di Fryderyk e George Sand, a un secondo che propone le pagine chopiniane più celebri suonate "sul" pianoforte di Chopin (un Pleyel del 1831), a un altro che fa jazzare le sue partiture al trio di Andrzej Jagodzinski, ha pubblicato una raccolta di polche, mazurche e altre musiche popolari polacche facendole suonare a un gruppo che sfoggia un virtuosismo assolutamente notevole. Poi, qui e là, spuntano pagine del maestro arrangiate in stile folk e lo spirito popolare delle sue partiture salta fuori ancora di più.

Chopin. Esprit des plaines. Ensemble Zespol Polski. Opus 111. Ops 30-199